

# بلاغة النص

مدخل نظري ودراسة تطبيقية

د. جميل عبد المجيد

كلية الآداب - جامعة حلوان

دار عريب  
الطباعة والنشر والتوزيع  
القاهرة

الكتاب : بلاغة النص  
المؤلف : د. جميل عبد المجيد  
تاريخ النشر : ١٩٩٩  
رقم الإيداع : ٢٧٠٨  
الترقيم الدولي : 5 - 395 - 215 - ISBN 977

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناسخ ولا يسمح  
بإعادة نشر هذا العمل كاملاً أو أى قسم من أقسامه ، بأى  
شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناسخ

الناسخ : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع  
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاطوخلى ( القاهرة )  
ت : ٢٥٤٢٠٧٩ فاكس : ٢٥٥٤٣٢٤  
التوزيع : دار غريب ٢٠١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة  
ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩  
إدارة التسويق : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول  
والمعرض الدائم

إلى ذكرى أبي

﴿رَبَّنَا اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِلْمُؤْمِنِينَ يَوْمَ يَقُومُ الْحِسَابُ﴾

مِنَ اللَّهِ الْمَظْلُومِ



« .. فإننا اليوم نمد البحث بعد الجملة إلى  
الفقرة الأدبية ، ثم إلى القطعة الكاملة من  
الشعر أو النثر ننظر إليها نظرتنا إلى كل  
متماسك وهيكل متواصل الأجزاء نقدر تناسقه  
وجمال أجزائه وحسن ائتلافه .. »

**أمين الخولي**



## مقدمة

فى أواخر ثلاثينيات هذا القرن دعا الأستاذ أمين الخولى - رحمه الله - إلى مجاوزة البحث البلاغى المستوى الذى وقف عنده ( مستوى الجملة ) ، إلى مستوى وراء الجملة فى الفقرة والنص . وقد تأكدت قيمة هذه الدعوة مع ظهور اتجاه لسانى معاصر ، بدأت ملامحه ومناهجه وإجراءاته فى التبلور منذ منتصف الستينيات تقريبا ، وهو اتجاه عُرف باللسانيات النصية ونحو النص ، وهو نحو يتخذ النص كله وحدة للتحليل .

وللكاتب دراسة سابقة حاولت إعادة النظر فى ( البديع ) من منظور اللسانيات النصية ؛ فرأت له - على مستوى الفرض النظرى - فاعلية فى ربط أجزاء النص ، وتأتى الدراسة التى بين أيدينا لتحاول - على مستوى الدرس التطبيقى - اختبار هذه الفاعلية فى المفضلية الأولى ، وهى للشاعر ( تأبط شراً ) . كما تقف هذه الدراسة على فكرة ( النظم ) عند عبد القاهر الجرحانى ، للإفادة منها ومحاولة تطويرها والانتقال بها من

(نظم الجملة) إلى (نظم النص) ، وتجريب هذه النقلة تطبيقاً  
فى قصيدة جاهلية للشاعر (الطفيل الغنوى). وقبل الاختبار  
والتجريب تقدم الدراسة مدخلاً نظرياً، تضع فيه التصورات  
النظرية والإجراءات المنهجية .

والدراسة باتخاذها نصين من الشعر الجاهلى مجالاً  
للتطبيق؛ تكون قد حددت لنفسها الجنس الأدبى والنمط الفنى  
لنص، الذى تسعى لكشف بلاغته (الشعر العمودى). وتبقى  
بعد ذلك الحاجة إلى دراسات عديدة ومتوعة، لمزيد من كشف  
بلاغة هذا النمط فى عصره الجاهلى، وفى عصوره الزمنية  
المتعاقبة وفى غيره من الأنماط الشعرية ، فضلاً عن بلاغة  
سائر الأجناس الأدبية الأخرى.

لذا فإن مما يجدر ذكره والتبنيه إليه هنا ، هو أن مسألة  
الانتقال بالبلاغة العربية من (بلاغة الجملة) إلى (بلاغة  
النص) إنما هى مشروع جيل أو أجيال، يستلزم تحقيقه تضافر  
الجهود وتكاملها وتتابعها، وما هذه الدراسة - على أقصى  
تقدير وأحسنه - إلا خطوة نحو هذا المشروع.



مداخل نظري

التصورات والإجراءات



## بلاغة الجملة :

قد يكون أمين الخولى أول من التفت إلى انحصار البحث البلاغى عند العرب داخل أسوار الجملة لا يتعداها إلى ما وراءها، يقول الخولى : « تبدأ البلاغة على آخر نظام لها ، بالبحث فى المفردات وخصائصها وهو علم المعانى، ثم البحث فى المركبات ودلالاتها وهو علم البيان ، ثم تحسين ثانوى وهو علم البديع. وفى هذا كله لم يتعد البحث دائرة الجملة رأوها نظرية القضية كما سمعنا، فالبحث فى المعانى إنما هو بحث فى طرفى الجملة - المسند والمسند إليه - وتوابعهما، ... ونجد أبحاث البيان لا تتجاوز دائرة الجملة أيضاً، إلا أن تكون جملاً متماسكة فى أداء معنى واحد كتشبه مركب أو مجاز كذلك ، وهى جمل فى منزلة الجملة الواحدة ... أما وراء بحث الجملة فلا تجد شيئاً (١).

---

(١) أمين الخولى : مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ص ١٦٥ - ١٦٦ الطبعة الأولى ، دار المعرفة ١٩٦١م وانظر له - أيضاً : فن القول ، ص ٥٢، دار الفكر العربى ١٩٤٧م.

وقد أرجع الخولى هذا الانحصار إلى توثق الصلة بين المنطق والبلاغة لدى السكاكى وغيره من أصحاب (المدرسة الكلامية أو الفلسفة )، حيث كانت الجملة لدى البلاغيين - ولدى النحاة من قبلهم - نظير القضية لدى المناطقة ، يقول الخولى : « أما وراء بحث الجملة فلا تجد شيئاً، بل تجد أن الأبحاث التى كان المرجو لها أن تتجاوز الجملة قد رُدَّت إليها وأُلزمت حدودها فقط ، فالبحث فى الإيجاز والإطناب والمساواة مثلاً كان يصح فيه النظر إلى غرض الأديب كله، وكيف تناوله ، وهل أسهب فى ذلك أو أوجز...، لكنهم لم ينظروا من ذلك إلا إلى الجملة أو ما هو كالجملة، وراحوا يفاضلون بين جملة « القتل أنفى للقتل » وجملة « فى القصاص حياة » . (كذا) بعد حروفها ، فهذا التضيق فى دائرة بحث البلاغة أثرٌ تسويتها بالاستدلال، ورجعها إلى المنطق وأخذها بنظامه بعدما اشتدت الصلة بينهما، وزاد عليها ضغطه » (١).

ومن ثم دعا الخولى - وهو بصدد التخطيط لتجديد الدرس البلاغى - إلى مجاوزة البحث البلاغى مستوى الجملة

---

(١) أمين الخولى : مناهج تجديد ، ص ١٦٦ : ٢٦٧ .

إلى الفقرة والنص، حيث قال : « وأما التحلية فبأشياء. منها توسعة دائرة البحث وبسط أفقه، فلا يقتصر على الجملة كما كان فى القديم من عمل المدرسة الكلامية، الذى لم تأت المدرسة الأدبية بعده بشيء ذى غناء؛ فإننا اليوم نمد البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر. ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك، وهيكल متواصل الأجزاء، نقدر تناسقه وجمال أجزائه، وحسن اثتلافه، ونتحدث فيما لا يد منه فى هذه النظرات من شئون فنية <sup>(١)</sup>. وهى دعوة جد مهمة وجد قيمة؛ إذ كانت « حريّة - إذا وجدت من يتابعها من اللسانين والبلاغيين - أن تحدث ثورة فى الدرس اللسانى والبلاغى فى العربية، تفتقل به من « نحو الجملة »، « وبلاغة الجملة » إلى « نحو النص » و « بلاغة النص » <sup>(٢)</sup>.

---

(١) أمين الخولى : فن القول ص ١٨٦. وانظر له - كذلك - مناهج تجديد الصفحات ١٦٥ : ١٦٧، ٢٦٦.

(٢) دكتور سعد مصلوح : مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص ٨٣٩ : ٨٤٠، ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدى) المجلد الآخر، النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٩٩٠م.

## البديع :

( ١ ) .

استقر الأمر فى البلاغة العربية على أن وظيفة البديع هى (التحسين) ، وأن هذا التحسين قد يكون فى اللفظ، وقد يكون فى المعنى . والأول هو تحسين اللفظ أو المحسنات اللفظية، والثانى هو تحسين المعنى أو المحسنات المعنوية. فقد عرّف الخطيب القزوينى (٦٦٦-٧٣٩هـ) البديع بقوله : « وهو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة. وهو ضربان : معنوى ولفظى » <sup>(١)</sup> فالبديع - وفق هذا التعريف الذى استقر فى البلاغة العربية- مجرد حلية يُزين أو يُحسن بها الكلام، بعد أن تتحقق فيه مراعاة المطابقة ووضوح الدلالة، « فإذا عنى علم المعانى بإقامة الصرح، وعنى البيان بتقديم اللبانات ومواد البناء، فإن علم البديع يعنى بطلاء

---

(١) الخطيب القزوينى : متن التلخيص فى علم البلاغة ، ص ٩٢، دار إحياء الكتب العربية. وانظر له - أيضاً - الإيضاح فى علوم البلاغة ، ج ٢ ، ص ٤٧٧، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، الشركة العالمية للكتاب ١٩٨٩م.

المبنى وزخرفته ، فهو علم طرق التحسين الشكلي»<sup>(١)</sup>.

وأصبح للبديع أفق جديد يمكن استشرافه من منظور اللسانيات النصية ، وهو فاعلية البديع في (ربط أجزاء النص)؛ وكان هذا سبباً في دعوة الدكتور سعد مصلوح إلى إعادة النظر في البديع من منظور اللسانيات النصية.

## ( ٢ )

رأت اللسانيات النصية Textual linguistics أن الصفة الأساسية القارة في النص هي صفة الاطراد أو الاستمرارية Continuity<sup>(٢)</sup>، وهي صفة تعنى التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص، وبصيغة أخرى تعنى أنه «في كل مرحلة من مراحل الخطاب Discourse نقاط

---

(١) الدكتور تمام حسان : الأصول : دراسة ايستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي ، ص ٣٩٠ ، الطبعة الأولى ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨١ م.  
(٢) انظر :

Debeaugrand and Dressler : Introduction to Text linguistics pp 36-48, longman london and New York 1981.

Halliday and Ruqaiya Hasan; Cohesion in English, p 299. longman. London.

اتصال Contact بالسابقة عليها «<sup>(١)</sup> وهذه الاستمرارية تتجسد فى سطح أو ظاهر النص Surface text «ونعنى بظاهر النص الأحداث اللغوية التى تنطق بها أو نسمعها فى تعاقبها الزمنى، والتى نخطها أو نراها بما هى كم متصل على صفحة الورق . وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية ، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكيونته واستمراريته «<sup>(٢)</sup> والمعيار المختص برصد هذه الاستمرارية وتجسيدها (السبك).

والسبك Cohesion نوعان<sup>(٣)</sup>:

١ - سبك معجمى Lexical Cohesion: وهو يتحقق عبر

ظاهرتين لغويتين:

( ١ ) التكرار Reccurrence .

---

(1) Ibid, P 299.

(٢) الدكتور سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعري: دراسة فى قصيدة جاهلية ص ١٥٤-١٥٥ مجلة فصول ، المجلد العاشر، العددان : الأول والثانى ، أغسطس ١٩٩١ .

(٣) انظر :

Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English, pp 6, 247-287.



( ب ) المصاحبة المعجمية Collocation .

٢ - سبك نحوى Grammatical Cohesion : وهو يتحقق عبر وسائل أو ظواهر لغوية عديدة ، منها ( التكرار ) على مستويين :

( أ ) مستوى التركيب النحوى Syntax .

( ب ) المستوى الصوتى Phonological .

وإذا كان معيار السبك يختص برصد الاستمرارية المتحققة فى ظاهر النص ، فإن معيار الحبك Coherence « يختص بالاستمرارية المتحققة فى عالم النص Textual world ونعنى بها الاستمرارية الدلالية التى تتجلى فى منظومة المفاهيم Concepts والعلاقات Relations الرابطة بين المفاهيم »<sup>(١)</sup>.

وتكثر أنماط العلاقات الدلالية الحابكة<sup>(٢)</sup> ، ويعيننا منها

هنا :

---

(١) الدكتور سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعرى، ص ١٥٥ ، ترجمة لما جاء عند : Debeaugrand and Dressler Introduction To Text Linguistics ،

(٢) انظر :

١ - الإضافة المتكافئة Equivalent Additive : وهى تعنى «تكرار المحتوى مع تغيير التعبير Expression» <sup>(١)</sup>.

٢ - الإجمال - التفصيل Generic-Specific : وهى تعنى إيراد معنى على سبيل الإجمال ، ثم تفصيله أو تفسيره.

وفى دراسة سابقة للكاتب <sup>(٢)</sup> رأى أن جل فنون البديع اللفظى (المحسنات اللفظية) تعد أدوات سبك مجسدة للاستمرارية المتحققة فى ظاهر النص، وأن كثيراً من العلاقات الدلالية الحابكة تتجلى فى كثير من فنون البديع المعنوى (المحسنات المعنوية) ، وسوف نختبر هذا فى المفضلية الأولى، بادئين بإثبات النص مجزءاً، ثم دراسة البديع داخل كل قسم ، ثم فيما بين القسم والقسم أو الأقسام السابقة عليه.

---

=Engene A. Nida: Semantic Relations Between nuclear Structures, p217-255.

ضمن كتاب :

Mohammad Ali gazayery : Linguistics and literary, Studies, mouton Publishers, The Hague, Paris, New York.

(1) DebeauGrand and Dressler : Introduction To Text Linguistics, P58.

(٢) عنوانها : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

وسُيستخدم فى ثنايا الدراسة حرفا ( ق ، ب ) اختصارا للكلمتى  
( قسم ، بيت ) .

## النظم :

### ( ١ )

ضاق مجال البحث البلاغى لدى كثير من البلاغيين  
ودارسى الإعجاز البلاغى للقرآن الكريم ، حتى كاد ينحصر فى  
دائرة ( الألفاظ المفردة ) حيث كثر الحديث عن فصاحة اللفظ  
وتلاؤم حروفه فى التأليف، وغير ذلك مما يحكم به على بلاغة  
اللفظ مفردا . ثم جاء عبد القاهر الجرجانى ( ت ٤٧١هـ )  
مؤصلا نظرية النظم ، محدثا بها نقلة كمية ونوعية إلى حد  
كبير؛ إذا انتقلت بالبحث البلاغى إلى دائرة أوسع هى دائرة  
( التركيب ) يقول عبد القاهر : « ليس لنا إذا نحن تكلمنا فى  
البلاغة والفصاحة مع معانى الكلم المفردة شغل ، ولا هى منا  
بسبيل وإنما نعلم إلى الأحكام التى تحدث بالتأليف  
والتركيب »<sup>(١)</sup> ذلك لأن الوظيفة الأساسية للغة ( الإخبار )

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٦١ ، تصحيح السيد محمد  
رشيد رضا ، الطبعة السادسة ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده

لا يحققها اللفظ مفردا، وإنما يحققها اللفظ مركبا مع غيره من الألفاظ، والخبر كما يقول عبد القاهر : « معنى لا يتصور إلا بين شيئين يكون أحدهما مثبتا والآخر مثبتا له ، أو يكون أحدهما منفيا والآخر منفيا عنه ، وأنه لا يتصور مثبت من غير مثبت له ، ومنفى من دون منفى عنه ؛ ولما كان الأمر كذلك أوجب ذلك أن ألا يعقل إلا من مجموع جملة فعل واسم، كقولنا : خرج زيد ، أو اسم واسم ، كقولنا : زيد منطلق . فليس فى الدنيا خبر يعرف من غير هذا السبيل وبغير هذا الدليل، وهو شيء يعرفه العقلاء فى كل جيل وأمة ، وحكم يجرى عليه الأمر فى كل لسان ولغة » (١).

إذن فالضم والتركيب أمر حتمى حتى تفيد الألفاظ، ويأتى هذا الضم بناء على علاقات جامعة بين الألفاظ، إذ « ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها فى النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل (٢) وذلك على نحو ما نجد فى قوله تعالى: ﴿ وقيل يا أرض

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٢٢.

(٢) السابق : ص ٤٨ : ٤٩.

ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقْضِي الْأَمْرَ وَاسْتَوْتِ عَلَى الْجُودِيِّ  
وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴿١﴾ إِذْ « إن مبدأ العظمة هي أن نوديت  
الأرض، ثم أُمِرت ، ثم في أن كان النداء بيا دون أى نحو  
(يأيتها الأرض)، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال (ابْلَعِي  
الماء ) ، ثم أن أُتبع نداء الأرض وأمرها بما هو شأنها ، نداء  
السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل (وغيض الماء)  
فجاء الفعل على صيغة (فُعِل) الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر  
آمر وقدرة قادر ، ثم توكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى : «وقضى  
الأمر» ، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو « استوت على  
الجودي» ، ثم إضمار السفينة قبل الذكر كما هو شرط  
الفخامة والدلالة عظم الشأن ، ثم مقابلة ( قيل ) في الفاتحة  
بـ (قيل) في الخاتمة (٢) وعلى هذا ليست اللغة مجموعة من  
الألفاظ ، وإنما مجموعة من العلاقات ؛ ومن ثم « ليس النظم  
سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض» (٣)  
وفي سياق نظم الكلمة مع الكلمة وبما بينهما من تناسق أو

(١) سورة هود : آية ٤٤ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص ٤٦ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٢ .

عدمه يُحكم على اللفظة بأنها فصيحة أو غير فصيحة يقول عبد القاهر: «وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفى خلافه قلقة ونابية ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناه، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للثانية فى مؤداها»<sup>(١)</sup> واستشهد عبد القاهر على صحة دعواه هذه ، بـ « أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ (الأخدع) فى بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى      وجعت من الإصغاء لبيتاً وأخدعا  
وبيت البجترى :

وانى وإن بلغتنى شرف الغنى      واعتقت من رق المطامع أخدعى  
فإن لها فى هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم

إنك تتأملها فى بيت أبى تمام:

---

(١) السابق : ص ٤٥ .

# لفصل الثاني

## الحالة الاجتماعية

ظهر في هذا العصر شراب القهوة<sup>(١)</sup> . وقد قيل إن أول من اهتدى إليه هو أبو بكر بن عبد الله المعروف<sup>(٢)</sup> بالعيدروس . وكان أصل اتخاذه له أنه صر في سياحته بشجر البن فاقتات من ثمره حين رآه متروكا مع كثرته . فوجد فيه تجميهاً للدماغ ، واجتلاباً للسهر ، وتنشيطاً للعبادة . فأتخذه قوتا وطعاما وشربا . وأرشد أتباعه إليه . ثم نشر ذلك في اليمن والحجاز ومصر . وقد جاء أبو بكر إلى مصر سنة ٩٠٥ هـ ، فكما أن الصوفية هم الذين أدخلوا مادة الحشيش المخدرة إلى مصر في أوائل القرن السابع للهجرة ، وأشاعوا استعمالها بين المصريين ، كذلك أدخلوا شراب قهوة البن إلى مصر في أوائل القرن العاشر .

وكما اختلف المصريون في الحشيش ، وهل هو حلال أم حرام ؛ اختلفوا كذلك في أمر القهوة . فذهب قوم إلى تحريمها<sup>(٣)</sup> لما فيها من الضرر . وآخرون ومنهم المتصوفة ، وقالوا بإباحتها لأنها ليست مسكرة ولا مغيبة . وإنما فيها تنشيط النفس لأشغالها وما يطلب منها ، وخصوصا في سهر العبادة . أو قراءة القرآن ، أو دراسة علم ، أو تحصيل معاش . فإن قصد بها الإمانة على شيء من ذلك كانت قربة عند الله تعالى .

أما الذين حرموها فقد استندوا إلى أنها تحاط عند شربها بطقوس

---

(١) لم يرد في القاموس المحيط عن كلمة « البن » إلا هذه العبارة « البن ، بالضم ،

تمى . يتخذ كالمرى »

(٢) الكواكب السائرة طبع ببيروت سنة ١٩٤٥ ١ / ١١٣

(٣) رسالة عن القهوة ، تأليف محمد الدنوشري المصري المتوفى سنة ١٠٢٥ هـ مخطوط

رقم ١٥١ مجاميع - دار الكتب

تجد مصدر هذا الاتحاد وجود علاقات نحوية بين تلك المعانى.  
فلننظر - مثلاً - إلى معانى الكلم فى بيت بشار :

كان مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه  
« وإذا نظرنا لم نجد لها اتحدت، إلا بأن جعل مثار النقع  
اسم كأن، وجعل الظرف الذى هو (فوق رؤوسنا) معمولاً لمثار  
ومعلقاً به، وأشرك الأسياف فى (كأن) بعطفه لها على مثار، ثم  
بأن قال : (ليل تهاوى كواكبه) فأتى بالليل نكرة، وجعل جملة  
قوله (تهاوى كواكبه) له صفة ، ثم جعل مجموع (ليل تهاوى  
كواكبه) خبراً لكأن « <sup>(١)</sup> ومن ثم أخذ عبد القاهر يوجه الناظم  
إلى علم النحو ؛ للإفادة من إمكاناته العريضة، إذ قال : « ليس  
النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو،  
وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا  
تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ، فلا تخل بشيء  
منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر  
فى وجوه كل باب وفروقه، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى  
تراها فى قولك زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد،

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٤ .



ومنطلق زيد، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق،  
 وزيد هو منطلق . وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها  
 فى قولك : إن تخرج أخرج، وإن خرجت خرجت، وإن تخرج  
 فأنا خارج، وأنا خارج إن خرجت، وأنا إن خرجت خارج. وفى  
 الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك : جاءنى زيد مسرعاً،  
 وجاءنى يسرع ، وجاءنى وهو مسرع أو هو يسرع، وجاءنى قد  
 أسرع، وجاءنى وقد أسرع. فيعرف لكل من ذلك موضعه،  
 ويحىء به حيث ينبغى له . وينظر فى الحروف التى تشترك فى  
 معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى ؛  
 فيضع كلاً من ذلك فى خاص معناه ، نحو أن يحىء بما فى  
 نفى الحال ، وبـ (لا) إذا أراد نفى الاستقبال وبـ (إن) فيما  
 يترجح بين أن يكون وأن لا يكون ، وبـ (إذا) فيما علم أنه كائن.  
 وينظر فى الجمل التى تسرد ، فيعرف موضع الفصل فيها من  
 موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من  
 موضع الفاء، وموضع الفاء من ثم ، وموضع (أو) من موضع  
 (أم)، وموضع (لكن) من موضع (بل). ويتصرف فى التعريف  
 التكرير والتقديم والتأخير فى الكلام كله ، وفى الحذف

والتكرار والإضمار والإظهار، فيضع كلاً من ذلك مكانه،  
ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغى له « (١) ».

وعلى هذا ليس النحو الذى يعنيه عبد القاهر النحو  
المعيارى أو التقعيدى ، الذى يتميز به وجه الصواب من الخطأ ،  
ذلك لأن الصيغ التى يوازن عبد القاهر بينهما صيغ صحيحة  
نحوياً ، فهو لا يوازن بين تعبيرين - لبيان مزيه أحدهما على  
الآخر- إلا « بعد أن يكونا قد برثا من اللحن ، وسلمما فى  
ألفاظهما من الخطأ » (٢) وإنما النحو الذى يعنيه عبد القاهر،  
هو ذلك النحو الذى يرسم الفروق الدقيقة فى المعانى، بين  
الصيغ التى « تبدو من منظور النحو المعيارى أسائب  
متساوية » (٣).

وكما أن للنحو فاعلية فى تشكيل المعنى وضبطه ، فإن له  
فاعلية فى تشكيل المجاز، وذلك لأن « هذه المعانى التى هى

---

(١) السابق : ص ٦٦ : ٦٧ .

(٢) نفسه : ص ٢٥٦ .

(٣) الدكتور نصر حامد أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني -  
قراءة فى ضوء الأسلوبية ، ص ١٥ ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد  
الأول ١٩٨٤ م .

الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها ،  
من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون ؛ لأنه لا يُتصور  
أن يدخل شيء منها فى الكلم، وهى أفراد لم يتوخ فيما بينها  
حكم من أحكام النحو ؛ فلا يُتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم  
قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلِف مع غيره، أفلا  
ترى أنه قُدِّر فى (اشتعل) من قوله تعالى : « واشتعل الرأس  
شيباً » أن ألا يكون الرأس فاعلاً له ، ويكون (شيباً) منصوباً  
عنه على التمييز ؛ لم يتصور أن يكون مستعاراً؟ وهكذا السبيل  
فى نظائر الاستعارة فاعرف ذلك « <sup>(١)</sup> ولم يكتف عبد القاهر  
بهذا بل راح يكشف عن فاعلية النحو فى جماليات المجاز، ومن  
ذلك قوله : « فانظر إلى قوله - وقد تقدم إنشاده قبل - :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير  
فإنك ترى هذه الاستعارة عن لطفها وغرابتها ، إنما تم  
لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى فى وضع الكلام  
من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك  
ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف فأزل

---

(١) عبد القاهر الجرحانى : دلائل الإعجاز ، ص ٢٥١: ٢٥٢.

كلاً منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه ، فقل : سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره، ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والطلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التى كانت ، وكيف تذهب النشوة التى تجدها « (١) وعبد القاهر بمثل تحليلاته هذه « يقول إن بحث الاستعارة يجب أن يتم فى ضوء التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة فى تكوينها (٢).

## ( ٢ )

إن أول ما تحمده هذه الدراسة لنظرية النظم وتتمسك به ، هو فكرتها الجوهرية المتمثلة فى (الربط والتعالق) بين أجزاء الكلم، وكثيراً ما مثل عبد القاهر لهذه الفكرة بصناعة الديباج، حيث الخيوط الكثيرة منها ما يذهب طولا، ومنها ما يذهب عرضاً، ومنها ما يُبدأ به ومنها ما يثنى به وهكذا حتى تتشابه جميعها ، وتبدو وكأنها خيط واحد . كما مثل

---

(١) المرجع السابق : ص ٧٨ .

(٢) الدكتور مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى، ص ١٥، الطبعة الثانية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨١م.

عبدالقاهر للناظم بالصائغ الذى « يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها فى بغض حتى تصير قطعة واحدة » (١) وثانى ما تحمده الدراسة لنظرية النظم، هو ربطها بين الدرس الأدبى والدرس النحوى ، وبهذا « تبين لعبد القاهر أن الانفصال بين الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية انفصال قد يجنى على كليهما، فإذا بلغت الدراسة اللغوية نضجها عطفت على الأدب وما يستحدثه فى مجال الأساليب ، وإذا أريد لدراسة الأدب أن تتجو من الكلمات المبهمة والعبارات المرسلة والانطباعات الشخصية ؛ فلا بد أن تقيم بناءها على أساس من درس اللغة » (٢).

بيد أننا يجب أن ندرك أن النظم الذى يقيمه عبد القاهر إنما هو (نظم الجملة) وليس (نظم النص) ، ذلك أن عبدالقاهر ركز - كما رأينا - على كشف العلاقات النحوية الرابطة بين المفردات داخل الجملة أو البيت ، ولم يتجاوز ذلك

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٣. كما مثل عبدالقاهر للناظم - أيضاً - بالباني . انظر : دلائل الإعجاز ص ٧٥.

(٢) الدكتور مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ٢٥٨، النادي الأدبى الثقافى بجدة ١٩٨٩م.

إلى النص بتمامه . ويرجع هذا - فيما أرى - إلى أداة النظم التى قال بها عبدالقاهر وهى (النحو)، فالتحو - فيما قدمه النحاة العرب - ( نحو الجملة )، حيث كانت « الجملة هى المدى الأقصى الذى وقف عنده النحاة ، فلم يتناولوا وحدة أكبر منها ، حتى حين كان النحاة يتكلمون عن عطف الجمل أو عن الاستدراك أو الإضراب إلخ ، كان منطلقهم من علاقة الجملة الواحدة بأختها . ولم يحدث مرة أن شملوهما معا بمصطلح واحد يتخطى مفهوم الجملة »<sup>(١)</sup>.

أما (نظم النص) فهو ما تطمح هذه الدراسة فى الانتقال إليه، وهذا الانتقال يتبعه - حتما - نقله فى كثير من المفاهيم النقدية والإجراءات المنهجية . وتتمثل فكرة (نظم النص) فى اتخاذ النص كله وحدة للتحليل اللغوي، بوصف النص وحدة واحدة تتعالق أجزاءها وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالة كلية للنص، ولهذا التعالق أو الترابط - فيما ترى الدراسة -  
ضريان:

---

(١) الدكتور تمام حسان : الأصول ، ص ٣٠٩ : ٣١٠ .

ترابط رأسى : وهو ترابط بين أبيات متتالية داخل كل جزء من أجزاء النص.

ترابط أفقى : وهو ترابط بين أبيات بعضها ينتمى إلى جزء من أجزاء النص غير الجزء الذى ينتمى إليه البعض الآخر المرتبط بها ، كأن نقول : يرتبط البيت الثانى فى الجزء الأول بالبيت الأخير فى الجزء الرابع.

وفى كشف هذا الترابط بضريه لا تستند الدراسة إلى معانى النحو وحدها ، بل تتجاوزها إلى غيرها من ظواهر لغوية ، خاصة الصورة البيانية . وإذا كان هذا التحليل يعتمد على البنية اللغوية للنص ، فهو لا يهمل السياق الثقافى للنص ، بل يستعين به خاصة حين تعكس لغة النص هذا السياق ، ويكون السياق أداة فاعلة فى إضاءة النص وسبر أغواره . وهذه مسألة تقتضى معاشة النص والتفاعل معه ، وقراءته قراءة متحررة من فكرة الدلالات الثابتة للظواهر اللغوية ؛ إذ « لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة ، لا تضع فى اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها »<sup>(١)</sup>

(١) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ، الطبعة الثانية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣م .

كما تتحرر هذه القراءة من مقصد التعيد والتقييم ، ليصبح مقصدها الوصف والتشخيص.

ولعلنا بهذا التحليل - ولنسمه التحليل النظمى - نتفادى القصور، الذى ينتج عن قصر تطبيق نظرية النظم على البيت الواحد أو الأبيات المعدودة المجتزأة من النص ، أو - على أقل تقدير - ندرك ما لم يكن يمكن إدراكه لو اقتصرنا فى التطبيق على البيت الواحد أو الأبيات المعدودة. والتحليل - وهو بصدد قصيدة من الشعر الجاهلى - يأمل فى الكشف عن الروابط بين أجزاء النض التى قد تبدو مفككة، وهذه مسألة من أدق المسائل المتعلقة بالشعر الجاهلى ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : « وموضوعات الأدب الجاهلى كثيرة ولكنها قابلة للترابط. ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التى يتناولها الشعر ، ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه . وهذه هى المسألة الأساسية التى تواجه الباحث فى الأدب الجاهلى ، وبعبارة أخرى إن مغزى الأدب



الجاهلى وارتباط أجزائه سواء فى المعنى « (١) أمّا عن

إجراءات التحليل فإنها تسير على النحو التالى :

١ - إثبات النص مجزءاً إلى محاور دلالية .

٢ - بدء التحليل شاملاً جانبين أساسيين :

الجانب الأول : الصور البيانية فى النص : وفيه ندرس

الصورة فى ضوء المعانى النحوية المستخدمة فيها ، لنرى

فاعلية هذه المعانى فى فهم مراد الصورة وجمالياتها . وندرس

الصورة - أيضاً - فى ضوء بقية الصور الواردة فى النص :

لنرى فاعلية الصور فى تفسير بعضها بعضاً، وفى تحقيق

الترابط بين أجزاء النص ، وفى الدلالة على الدلالة الكلية

للنص.

الجانب الثانى : المعانى النحوية المستخدمة فى النص:

وفيه ندرس المعانى النحوية من زاوية أخرى، وهى مدى

فاعليتها فى تحقيق الترابط الرأسى والترابط الأفقى، وفى

دلالتها على الدلالة الكلية للنص، وفى هذا سوف نستعين

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٧٥، دار الأندلس

للطباعة والنشر والتوزيع .

بالبعد الإحصائي لما له من أهمية<sup>(١)</sup> ، تتمثل فيما قد يعطيه  
من دلائل، أو ترجيح صحة دلالة يستنبطها التحليل .

★ ★ ★

---

(١) عن أهمية البعد الإحصائي في الدراسة الأسلوبية، راجع الدكتور سعد  
مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص ٣٧ ومواضع أخرى متفرقة،  
الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي ١٩٨٤م.

## الدراسة التطبيقية



## الدراسة الأولى

البداية : من التحسين إلى الربط



قال تأبط شرا : (\*)

- ١ . يا عيد مالك من شوق وإبراق ومسر طيف على الأهوال طراق
- ٢ . يسرى على الأئين والحيات محتفيا نفسى فداؤك من سار على ساق

\* \* \*

- ٣ . إنى إذا خلة ضنت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق
- ٤ . نجوت منها نجائى من بجيلة إذ ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقى
- ٥ . ليلة صاحوا وأغروأ بى سراعهم بالعيكتين لدى معدى ابن براق

---

(\*) المفضل الضبى: المفضليات، ص ٢٧ : ٢١، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الثامنة، دار المعارف .

- ١ - العيد : ما اعتاد من حزن وشوق . الإبراق : مصدر «أرقة يورقة» من الأرق . طراق : يأتى ليلا .
- ٢ - يسرى الطيف : يسير ليلا ، الأئين : نوع من الحيات ، أو الإعياء . محتفيا : حافيا .
- ٣ - الخلة : الصداقة ، وتقال للمصديق ؛ وتطلق على الذكر والمؤنث والمشى والجمع . بضعيف الوصل : بحبل ضعيف . الأحذاق : المتقطع .
- ٤ - بجيلة : القبيلة التى أسرته . الخبت : للين من الأرض . الرهط : موضع ، ألقيت أرواقى : استفرغت مجهودى فى العدو .
- ٥ - الميكتان : موضع . معدى : مصيغ ~~ويتسمى~~ أو اسم مكان ، من «عدا يعدو» ابن براق : هو عمر ، وهو والشنفرى صديقا تأبط شرا ، وكانا معه ليلة انفلاته من بجيلة

- ٦ . كأنها حَثَّحَتْوا حُصَاً قَوَادِمَهُ أَوْ أَمَّ خَشَفَ بَنَى شَتَّ وَطَبَّاقَ  
 ٧ . لَا شَيْءَ أَسْرَعَ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُدْرَ وَذَا جَنَاحَ بِجَنبِ الرِّيدِ خَفَّاقَ  
 ٨ . حَتَّى نَجُوتَ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلْبِي بِوَالِهِ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غِيْدَاقَ  
 ٩ . وَلَا أَقُولُ إِذَا مَا خَلَّةٌ صَرَمْتُ يَا وَيْحَ نَفْسِي مِنْ شَوْقٍ وَاشْفَاقَ  
 ١٠ . لَكِنَّمَا عَوْلِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوْلٍ عَلَى بَصِيرٍ يَكْسِبُ الْحَمْدَ سَبَّاقَ  
 ١١ . سَبَّاقَ غَايَاتٍ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ مُرْجِعُ الصَّوْتِ هَدَاً بَيْنَ أَرْفَاقَ  
 ١٢ . عَارِي الظَّنَابِيْبِ ، مَمْتَدٌ نَوَاشِرُهُ مِدْلَاجٌ أَدْهَمَ وَاهِي الْمَاءِ غَسَّاقَ

- ٦ - حَثَّحَتْوا : حركوا . القوادم : ما ولى الرأس من ريش الجناح . والحص : جمع أحص ، وهو ما تتأثر ريشه وتكسر ، يشير بذلك إلى الظليم ، وهو ذكر النعام . الخشف : ولد الطيبة . الشت والطياق : نباتان طيبا المرعى .  
 ٧ - العذر : جمع عذرة ، وهى ما أقبل من شعر الناصية على وجه الفرس . الريد : الشمراخ الأعلى من الجبل . يقول : لا شيء أسرع منى إلا الفرس ، وإلا الطائر الجارح الذى يأوى إلى الجبل .  
 ٨ - السلب : ما يسلب فى الحرب . الواله : الذاهب العقل . الشد القبيض : الجرى السريع . الغيداق : الكبير الواسع ، من «الغدق» وهو المطر الغزير .  
 ٩ - صرمت : قطعت .  
 ١٠ - العول ، بفتح الواو مع فتح العين وكسرها : مصدر بمعنى العويل ، وبالكسر فقط جمع «عولة» بفتح فسكون . أو بمعنى المعول عليه المستغاث به .  
 ١١ - مرجع الصوت : يصيح . آمرا ناهياً . هدا : رافعا صوته . الأرفاق : الرفاق .  
 ١٢ - الظنابيب : جمع «ظنبوب» وهو حرف عظم الساق : النواشر : عروق ظاهر الذراع . مدلاج : كثير سفر الليالى بطولها . الأدهم : الليل . واهى الماء : مطر شديد . الفساق : الشديد الظلمة .



- ١٣ . حَمَالِ الْوَيْةِ، شَهَادِ أَنْدِيَةِ قَوَالِ مُجَكَّمَةٍ، جَوَابِ آفَاقِ  
١٤ . فَذَاكَ هُمَى وَغَزْوَى أَسْتَفِيثُ بِهِ إِذَا اسْتَفْتَيْتُ بِضَافَى الرَّاسِ نَفَاقِ  
١٥ . كَالْحَقِيفِ حَدَاهُ النَّامُونَ قَلْتُ لَهُ ذُو ثُلَاسَتَيْنِ وَذُو بَهْمٍ وَأَرِيقِ

\* \* \*

- ١٦ . وَقَلَّةُ كَسَنَانِ الرَّمَحِ بَارِزَةِ ضَحْيَانَةٍ فِي شَهْوَرِ الصَّيْفِ مَحْرَاقِ  
١٧ . بَادَرْتُ قُنَّتَهَا صَحْبَى وَمَا كَسَلُوا حَتَّى نَمَيْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ إِشْرَاقِ  
١٨ . لَا شَيْءَ فِي زَيْنِهَا إِلَّا نَعَامَتَهَا مِنْهَا هَزِيمٌ وَمِنْهَا قَائِمٌ بَاقِ  
١٩ . بِبُشْرَةٍ خَلَقَ يُوقَى الْبَنَانُ بِهَا شَدَدَتْ فِيهَا سَرِيحًا بَعْدَ إِطْرَاقِ

- ١٣ - المحكمة : الكلمة الفاصلة . جواب آفاق : صاحب أسفار وغزو .  
١٤ - غزوى : مقصدي . ضافى الرأس : كثير الشعر . نفاق ونفاق بمعنى .  
١٥ - الحقف : ما أعوج من الرمل . حداه النامون : أى صلبوه بدوسهم إياه وصعودهم عليه . والنامون من « نَمَى » بمعنى سعد وارتفع . الثلة : القطعة من الغنم . واليهيم : أولاد الشاء . والأرياق : جمع « ريق » بكسر فسكون ، وهو حبل يجعل كالحلقة يشد به صغار الغنم لئلا ترضع . شبه تلبد شعر الراعى النفاق بالحقف الذى لبدته النامون عليه ، ثم يقول له : أنت ذو ثلثين ، مالك وللحرب لا يحقره بذلك . ويريد أنه يستغيث بمن وصف قبل ، إذا استغاث غيره بمثل هذا الراعى .  
١٦ - القلة : أعلى الجبل . ضحيانة : بارزة للشمس . محراق : يحرق من فيها .  
١٧ - القنة والقلة بمعنى ، أراد أعلى جزء منها . نमित : ارتفعت .  
١٨ - الريد : أعلى الجبل . النعامة : خشبات تكون فى أعلى الجبل . منها : من خشبات النعامة . هزيم : متكسر .  
١٩ - بشرة خلق : يقول : صعدت إلى هذه القنة بنعل ممزقة . السريح : السيور التى تشد بها النعل . الإطراق : أن يجعل تحت النعل مثله .

٢٠ . بل من لعدالة خذالة اشيب حرق باللوم جلدى اى تحراق  
 ٢١ . يقول اهلكت مالا لوقنعت به من ثوب صدق ومن بزواصلاق  
 ٢٢ . عاذلتى ان بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيتته باق  
 ٢٣ . إني زعيمٌ لئن لم تتركوا عذلى أن يسأل الحى عنى أهل آفاق  
 ٢٤ . أن يسأل القوم عنى أهل معرفة فلا يخبُرهم عن ثابت لاق  
 ٢٥ . سددٌ خلالك من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق  
 ٢٦ . لتقرعن على السن من ندم إذا تذكرت يوماً بعض أخلاق  
 عن جو القصيدة يقول محققا المفضليات : « فيها يصف  
 الطيف، ويذكر حادث هربه من بجيلة حين أرصدوا له كميناً  
 على ماء ، فأخذوه وكتفوه بوتر. ثم دبر حيلة بارعة هو وعمرو  
 ابن براق والشنفرى، تمكن بها الثلاثة من النجاء عدواً على  
 الأقدام ... وفيها تصوير جيد لقوة جريه، وشدة عدوه. ثم  
 وصف للرجل السيد الذى يركن إليه . ثم فخر بتجشمه  
 الأخطار، وإشادة بكرمه ، مندداً بمن يلومه على إنفاق ما  
 له » (\*). وفى ضوء هذا قسمت النص خمسة أقسام :

---

٢٠ - الأشب : المخلط المعترض .

٢١ - البز: الثياب أو السلاح . الأعلام . كرائم الأموال .

٢٥ - الخلال : جمع خلة ، وهى الحاجة والفقر .

(\*) المصدر السابق : ص ٢٧ .

القسم الأول : البيتان ( الأول والثانى )

القسم الثانى : الأبيات ( ٣ - ٨ )

القسم الثالث : الأبيات ( ٩ - ١٥ )

القسم الرابع : الأبيات ( ١٦ - ١٩ )

القسم الخامس : الأبيات ( ٢٠ - ٢٦ )

( ١ )

نطالع الشاعر - أول ما نطالعه - وهو فى حال تذكر؛ إذ عاودته (عيد) ذكرى إنسان أو موقف ما عزيز وغال على نفسه؛ ومن ثم كان لهذا التذكر ردا فعل متناظران معه من جهة، ومتناظران فيما بينهما من جهة أخرى ( شوق وإبراق ) . وينضم إلى دائرة التناظر هذه (الطيف)، الذى هو موضوع هذا القسم. وهذا الانضمام يسهم فى سبك الشطر الثانى مع الشطر الأول، ويزداد هذا السبك بما بين نهايتهما من توافق صوتى (إبراق / طراق) .

لكن ما أو (من) هذا الطيف ؟ لا نخبرنا هذا القسم إلا بكون الطيف يسرى محتفياً على ( الأهوال )، التى نجد لها تفسيراً - إلى حد ما - فى البيت الثانى (الآين والحيات). وهذا الإخبار يشير إلى أن هذا الطيف هو طيف إنسان ، أو يشير إلى مرور إنسان كالطيف خفة وسرعة على هذه الأهوال.



ونلاحظ تعدد هذه العلاقات ، واحتواءها جل أجزاء هذا القسم؛ مما جعل درجة السبك فيه عالية جداً .  
وبعد ، فهذا الطيف أو هذا الإنسان السارى على ساق يبقى مجهولاً . ويبقى شيء من الإبهام مكتتفاً هذا الموقف أو هذا الحدث (الإسراء)؛ إذ جاء مجملأ .

## ( ٢ )

بالعدول عن ضمير الغائب الذى سيطر على البيتين الأولين ، إلى ضمير المتكلم المصدر به البيت الثالث والمسيطر على أبيات القسم الثانى : نجوت ، نجائى ، ألقيت ، أرواقى ، بى ، نجوت ، سلبى . بهذا العدول ينتقل الشاعر من موضوع إلى موضوع : من الحديث عن الطيف أو الإنسان السارى كالطيف ، إلى الحديث عن نفسه .

وحديث الشاعر عن نفسه هنا مطرد دلاليا ، فهو حديث عن حادث بعينه وهو « حادث هربه من بجيلة حين أرصدوا له كميناً على ماء ، فأخذوه وكتفوه بوتر . ثم دبر حيلة بارعة هو وعمر بن براق والشنفري ، تمكن بها الثلاثة من النجاء عدواً على الأقدام » (\*) . وقد انعكس هذا الاطراد على السطح ، عبر علاقات معجمية وصوتية سابقة لمفردات موزعة فى فضاء

---

(\*) السابق : ص ٢٧ .

هذا القسم ، توزيعاً يقارب بينها حيناً ، ويباعد بينها حيناً آخر . وهذه العلاقات :

(جناس الاشتقاق) : داخل البيت الرابع: نجوت/ نجائى .

: فيما بين البيت الخامس والبيت السابع : سراعهم /

أسرع .

(الترديد) : داخل البيت السابع : ذا عذر / ذا جناح.

: فيما بين البيت الرابع والبيت الخامس : ليلة خبت/ليلة

صاحوا.

(مراعاة النظير) : داخل كل من البيت السادس والبيت

السابع من جهة ، وفيما بين هذين البيتين من جهة ثانية :

الظليم (حصا قوادمه)/ الظبية (أم خشف) / الفرس (ذا

عذر)/ الطائر (ذا جناح).

(السجع المتوازي) : فيما بين البيت الثالث والبيت الرابع:

أحذاق / أرواقى .

:فيما بين البيت الخامس والبيت السابع : براق / خفاق.

(رد عجز القسم على صدره) : نجوت / نجوت.

وهذا الحادث يرد إلى ذاكرة المستمع / القارئ أو يردها

إلى الحادث الوارد فى القسم الأول . فثمة ارتباط قوى جداً

بينهما يصل بهما إلى حد التبطاق ، فكلاهما حادث عدو أو

فرار سريع فى موقف شدة ومحنة . ومما دل على هذا التطابق  
شئ من التكرار المعنوى نلمسه فيما بين :

(طراق ، يسرى) فى القسم الأول و (ليلة) فى القسم  
الثانى، وهو الظرف الزمنى للحادث. وفيما بين (طيف) فى  
القسم الأول و (الظليم ، الظبية) - المشبه بهما الشاعر - و  
(قبيض الشد) فى القسم الثانى، وهو خفة العدو وسرعته.

بيد أن الحادث جاء فى القسم الأول مجملاً ومجهول  
الفاعل، وجاء فى القسم الثانى مفصلاً ومحدد الفاعل  
(الشاعر). إذن فالقسمان محبوبكان بفضل (التفسير)، الذى  
فصل ما أجمل فى القسم الأول، وكشف عن السارى فى القسم  
الأول ، وهذا الكشف أكد تطابق القسمين. وقد انعكس هذا  
التطابق على السطح - إلى حد ما - من خلال التكرار الصوتى  
بفضل (إيهام الاشتقاق) عيد / معدى ، و (السجع المتوازى):  
طراق / براق ، خفاق ، والجناس الناقص : طراق / براق.

وبهذا الكشف ندرك أن الشاعر فى حديثه عن نفسه فى  
القسم الأول قد سلك مسلك (التجريد)، وهو مسلك يعاوده  
الشاعر فى ختام القسم الثانى :

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى بواله من قبيض الشد غيداق<sup>(١)</sup>

( ٣ )

يكرر الشاعر الشرط المفتتح به القسم الثانى، فى مفتتح القسم الثالث (إذا ما خلة صرمت) ؛ ليستطرد « إلى وصف للرجل السيد الذى يركن إليه » ، وهو وصف مطرد دلاليا . وقد أسهم فى تحقيق هذا الاطراد (التقسيم)، الذى شمل الأبيات : الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر . وقد صاحب هذا الاطراد سبك معجمى لكثير من مفردات هذا القسم، وذلك عبر :

(جناس الاشتقاق) : أقول / قوال

: عولى / عول

(التكرار المعنوى) : عولى / غزوى

(تشابه الأطراف) : سباق / سباق

(التـرديد) : أستغيث / استغثت

: ذو لثين / ذوبهم

(مراعاة النظير) : الظنابيب / النواشر

---

(١) « يريد أنه نجا من بجيلة مسرعاً كالواله ، فيكون قد جرّد من نفسه شخصاً كاد يذهب عقله من سرعة الهرب ، والطلب وراءه » المحققان : المفضليات ، ص ٢٨ .



كما صاحب هذا الاطراد الدلالى اطراد صوتى ، أسهم  
فى تحقيقه - فضلاً عن جل الفنون السابقة :

الجناس الناقص: أرفاق / أرياق ، أرفاق / آفاق

(السجع المتوازى) : سباق / غساق / نفاق

: أرفاق / آفاق / أرياق

وقد بلغ هذا الاطراد الصوتى ذروته فى البيت الثالث  
عشر، من خلال الترصيع :

حمال ألوية//شهاد أندية//قوأل محكمة//جواب آفاق.

وقد تعاضد هذا التقسيم الصوتى مع التقسيم الدلالى  
فى هذا البيت .

ونحاول معرفة الرجل الموصوف هنا والمعول عليه  
الشاعر، وذلك بالرجوع إلى القسمين السابقين . لقد رأينا  
الشاعر - فى القسم الأول - مفتخراً بإسرائه على ساقه  
محتفياً . ورأيناه - فى القسم الثانى- مفصلاً هذا الإسرائ ،  
فى سياق رد فعله على خلته التى خذلته خذلاً لا يستدعى من  
الشاعر الاعتماد على النفس ، وقد تجلى هذا الاعتماد فى  
حادث هربه من بجيلة ، إذا استطاع النجاة منها (بواله من  
قبيل الشد غيداق) . وما هذا الواله إلا الشاعر نفسه (على  
سبيل التجريد).

إذن لا يعتمد الشاعر على غيره ، ومن ثم يُرجح أن يكون  
الرجل المعول عليه هو الشاعر نفسه ، خاصة أن هذا الرجل  
ووصفه يأتي فى سياق رد فعل الشاعر على الخذلان السابق  
نفسه (إذا ما خلة صرمت). كما أن أوصاف هذا الرجل تتسق  
والأوصاف التى عرفناها عن الشاعر فى القسمين السابقين.  
ولعل من البديع ما يشير - بدرجة أو بأخرى - إلى هذا  
الاتساق :



(مراعاة النظير)

طراق ، سار (ق١) / مدلاج أدهم (ق٣)

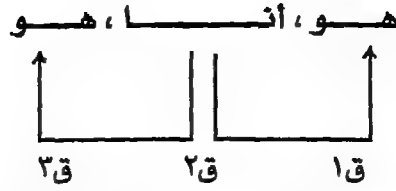
محتفياً (ق١) / عارى (ق٣)

غيداق (ق٢) / واهى الماء (ق٣)

لا شئ أسرع منى (ق٢) / سباق (ق٣)

ساق (ق١) / الظنابيب، النواشر (ق٣)

وبهذا التفسير (الرجل المعول عليه = الشاعر) ، يكون  
الشاعر قد سلك فى الحديث عن نفسه هنا مسلك (التجريد)،  
وهو المسلك الذى سبق أن سلكه فى القسم الأول ، وفى ختام  
القسم الثانى . وعلى هذا التفسير يكون المسند إليه  
أو المتحدث عنه واحداً فى الأقسام الثلاثة، وهو (الشاعر)  
نفسه، وقد تنوع الضمير المعبر به عنه من قسم لآخر، على  
الترتيب التالى :



وكأن الضمير الأوسط يفسر لنا المراد بالضمير السابق عليه والضمير اللاحق به :

( هو أنا ) ( أنا هو )

ووحدة المسند إليه في الأقسام الثلاثة ، تشكل عامل حيك قويًا جدها بين الأقسام فضلاً عن علاقة (الاستطراد) الحابكة للقسمين : الثانى والثالث.

كما أن التكرار الصوتى فيما بين الأقسام الثلاثة ، جسد على السطح الارتباط القائم بينها . وذلك من خلال :

الجناس الناقص : إيراق / إشفاق

ق ١      ق ٢

السجع المتوازي : طراق / سباق / غساق ، نفاق

ق ١      ق ٢

: أحذاق، أرواقى / أرفاق، آفاق، أرياق

ق ٢      ق ٣

(٤)

ينهى الشاعر استطراده : ليستكمل - فيما أرى - فى  
القسم الرابع ما كان قد استطرده منه ( عدوه ) . ومع هذه  
العودة يعود ضمير المتكلم : بادرت ، نمت ، شددت ، ويعود  
الظرف الزمى (الليل):

بادرت قننتها صحبى وما كسلوا حتى نمت إليها بعد إشراق  
إذ نفهم من هذا البيت ، أن الشاعر بات عداً ، حتى  
أصبح على قمة الجبل (حتى نمت إليها بعد إشراق) <sup>(١)</sup> . كما  
تعود ألفاظ : بعضها بتمامها ، وبعضها على سبيل الاشتقاق :  
لا شئ / لا شئ ، الريد / ريدها ، الشد / شددت

ق٢ ق٤ ق٢ ق٤ ق٢ ق٤

وإذا كان (استكمال التفسير) وما تبعه من تكرار ألفاظ  
قد ربط هذا القسم بالقسم الثانى، فإن استكمال أطراف فنون  
بديعية قد ربط هذا القسم بالقسمين: الأول والثالث ، حيث

---

(\*) هذا المعنى يتفق والدلالة اللغوية لمادة (سرى)، التى استخدمها الشاعر فى  
القسم الأول :

يسرى على الأين والحيات محتفياً

نفسى فداؤك من سار على ساق

إذ « قيل سرى إذا سار الليل كله » التبريزى : شرح المفضليات ، القسم  
الأول ، ص ٩ ، تحقيق علي محمد البجاوى ، دار نهضة مصر للطبع  
والنشر.

نجد هنا من الألفاظ ما يندرج فى علاقة بديعية، سبق أن جمعت بين القسمين الأول والثالث : فلفظة (البنان) تندرج فى علاقة (مراعاة النظير)، التى جمعت بين :

ساق / الظنابيب ، النواشر

ق ١ ق ٣

ولفظتا (إشراق ، إطراق) تنسجمان سجعاً متوازياً مع (إشفاق/ق٣) كما أنهما تتجانسان مع (إيراق/ق١).

ونجد فى القسم صوتيات تتكرر لأول مرة ؛ لتأسس بذلك علاقات بديعية بين هذا القسم والقسم الأول تارة ، والقسم الثالث تارة أخرى :

ق ١	ق ٤
طراق	إطراق (جناس اشتقاق)
ساق	باق (جناس ناقص)
ق ٣	ق ٤
النامون	نميت (جناس اشتقاق)
أرباق	باق (جناس ناقص)

وهذه العلاقات البديعية جميعها تمثل نقاط اتصال، بين القسم الرابع والقسمين: الأول والثالث.

كما أن عودة ضمير المتكلم فى هذا القسم ، تعد استكمالاً لحركة الالتفات فى الضمير المعبر به عن الشاعر من قسم لآخر :



وإذا كنا رأينا فى الضمير الثانى ( أنا ) تفسيراً مسبقاً للضمير التالى له ( هو ) ، فإننا نرى فى الضمير الرابع (أنا) تأكيداً لهذا التفسير.

(٥)

يضرب الشاعر عن حديث العدو ( بل ) ، وينتقل إلى (العذالة) فى القسم الخامس . والمنتقل إليه وبالتحديد صفته (خذالة) تردنا إلى مفتتح القسم الثانى :

إني إذا خلة ضنت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق  
الذى يفيد خذلان هذه الخلة للشاعر، وقد رد على هذه  
الخلة الخاذلة بفراره منها كفراره من بجيلة ، واعتماده على  
نفسه :

لكنما عولى إن كنت ذا عول على بصير بكسب الحمد سباق  
وربما انعكس الرد إلى هذه (الخلة) هنا ، فى اختيار  
الشاعر للفظ (خلالك) ، وهو يرد على هذه الخلة :

سدد خلالها من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

وهى لفظة تتجانس تجانس اشتقاق مع لفظة (خلة).

هذا وقد رأى محققا المفضليات أن المعنى فى هذا البيت

« أجدر به أن يكون من قول العاذلة »<sup>(١)</sup> ويؤيده - حسبما

ذكرا- « أن ابن قتيبة وضعه فى روايته بعد البيت ٢١ »<sup>(٢)</sup> .

وأرى أن الأجدر بهذا المعنى أن يكون من قول الشاعر  
لا العاذلة؛ وذلك لسببين :

السبب الأول : أن من صفات الشاعر - كما نعلم من هذا

القسم - الإنفاق والبذخ ؛ بدليل أن العاذلة تلومه على ذلك :

يقول أهلك ما لا لو قنعت به من ثوب صدق ومن بز وأعلاق

السبب الثانى : أن العاذلة الخاذلة - كما علمنا من

مفتتح القسم الثانى - بخيلة :

إنى إذا خلة ضنت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق

ومن ثم فالأولى أن يكون المعنى فى البيت الحادى

والعشرين ، صادراً عن المنفق المبدد لماله ( الشاعر ) ، لا

الضنين (الخلة) العاذلة الخاذلة .

إذن فالشاعر فى هذا القسم يعود إلى هذه الخلة :

---

(١) المفضليات : ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٠ .

ليعرض ما لامته به ورده عليها . وقد جاء العرض والرد  
مطردين دلاليًا، وقد تجسد هذا الاطراد على السطح من  
خلال:

جناس الاشتقاق : عذالة / عاذلتى / عذلى

ب ٢٠      ب ٢٢      ب ٢٣

: حرق / تحراق

ب ٢٠

: أبقيته / باق

ب ٢٢

: تلاقى / لاق

ب ٢٥

الترديد : مال / مال

ب ٢١ ب ٢٥

: أن يسأل / أن يسأل

ب ٢٣      ب ٢٤

التكرار المعنوى : ثابت / لاق

ب ٢٤

الجناس المزدوج : عذالة / خذالة

ب ٢٠



الجناس الناقص : باق / لاق

ب ٢٢ ب ٢٤

الجناس التام : لاق / لاق (١)

ب ٢٤ ب ٢٥

السجع المتوازي : أعلاق / آفاق / أخلاق

ب ٢١ ب ٢٣ ب ٢٦

ومثلما كان للبدیع فاعلية فى إحداث علاقات معجمية وصوتية بين الأقسام الأربعة السابقة ؛ بحيث غدت مسبوكة ، فإن للبدیع الفاعلية نفسها فى سبك القسم الخامس مع جميع الأقسام السابقة عليه . وبيان ذلك كالتالى :

ق٤	ق٥	
محراق	تحراق	( جناس اشتقاق )
خلق	أخلاقى	( جناس اشتقاق )
باق	باق	( ترديد )
باق	لاق	( جناس ناقص + سجع متوازي )
ق٢	ق٥	
آفاق	آفاق	( ترديد )
أرفاق	آفاق	( جناس ناقص )

---

(١) (لاق) الأولى من (ليق) بمعنى لصق ولبت، و(لاق) الثانية من (لقى).

أرفاق ، أرباق ، أفاق أعلاق ، أخلاقي (سجع متواز)	
ق٢	ق٥
أحذاق ، أرواقى أعلاق، أفاق، أخلاقي (سجع متواز)	
ق١	ق٥
ساق	باق ، لاق ( جناس ناقص)

وثمة وقفة لابد منها أمام عجز النص :

لتقرعن على السن من ندم إذا تذكرت يوماً بعض أخلاقي  
 إذ يرتد معنى هذا العجز إلى الأقسام السابقة خاصة  
 القسمين الأول والثالث . ففى هذا العجز حال تذكر (إذا  
 تذكرت) ، وهى الحال التى كان عليها الشاعر فى مفتتح النص  
 ( يا عيد مالك من شوق وإبراق). وإذا كان المتذكر فى الحالين  
 مختلفاً (الشاعر/الخلة) ، فإن موضوع التذكر واحد ، وهو  
 موقف من مواقف الشاعر (الإسراء) وبعض من أخلاقه  
 المفصلة والمقسمة فى القسم الثالث ، والمجمل فى هذا العجز  
 (بعض أخلاقي). وبهذا الارتداد تتبلور الدلالة الكلية للنص،  
 وهى التذكر : تذكر موقف يكشف عن بطولة الشاعر وأخلاقه،  
 موقف كان فيه الشاعر سارياً على ساقه؛ ومن ثم فإن أنسب  
 عنوان لهذا النص - فيما أرى - هو : (ذكرى سار على ساق).

## الدراسة الثانية

النظم : من الجملة إلى النص



قال الطفيل الغنوى : (\*) (١)

- ١ . أشاقتك أظعان بجفن يئنبنم نعم بكرا مثل الفسسيل المكمم
- ٢ . غدوا فتأملت الحدوج فراعنى وقد رفعوا في السير إبراق معصم
- ٣ . فقلت لحراض وقد كدت أذهى من الشوق في إثر الخليط المئمم
- ٤ . ألم تر ما أبصرت أم كنت ساهيا فتشجى بشجو المستهام المئمم
- ٥ . فقال ألا لا لم تر اليوم شبحه وما شمت إلا لح برق مفسيم
- ٦ . وربّ التي أشرقن في كل مذنب سواهم خوفا في السريح المخدم
- ٧ . يزرن إلا لا ينحنن غيسره بكل ملب أشعث الرأس مُحمرم

---

(\*) ديوان الطفيل الغنوى، ص ٧٢: ٨٠، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، الطبعة

الأولى، دار الكتاب الجديد ١٩٦٨

- ١ - أشاقتك : أثارت اشتياقك . الظمينة : المرأة في الهودج . جفن يئنبنم : موضع . الفسسيل المكمم : جذع النخلة المفطي .
- ٢ - غدوا : رحلوا وقت الغدو ، وهو قبيل طلوع الشمس ، الحدوج : الهودج . راعنى : أقرعني . رفعوا في السير : ساروا سيرا سريعا .
- ٣ - حراض : اسم رجل . أذهى : استخف . المئمم : القاصد للمكان .
- ٥ - شمت : الشيم النظر إلى البرق .
- ٦ - مذنب : مفرد المذائب ، وهى أطراف الأودية . الخوص : الفائرة الأعين .
- ٧ - إلا لا : جبل عرفة : لا ينحنن غيره : لا يقصدن غيره .

- ٨ . لقد بُيِّنَتْ للعَيْنِ أحْداجُها معا عليهن حوكى العراق المرقم  
 ٩ . عَقَار تَظَل الطير تخطف زهوه وعالين أعلاقاً على كل مُفْأَم  
 ١٠ . وفي الظاعنين القلب قد ذهب به أسيلة مجرى الدمع رياء المخدم  
 ١١ . عروب كأن الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم  
 ١٢ . رَقُود الضحى ميسان ليل خريدة قد اعتدلت في حسن خلق مطهم

(٢)

- ١٣ . أصاح ترى برقاً أريك وميضه يضيء سناه سوق أثل مركم  
 ١٤ . أسفاً على الأفلاج أيمن صويه وأيسره يعلو مخارم سمس

٨ - حوكى العراق : الذى حيك بالمراق : الأحداج : الهوداج . المرقم : ذو رقم ، وهو تقييط .

٩ - عقار : أى أحمر . تخطف الطير زهوه : أى تحسبه الطير لحماً فتضربه . زهوه : حمرة . الأعلاق : الثياب الكرام العتاق ، المقام : الذى عرض ووسع من نواحيه .

١٠ - الأسيلة : السهلة الخد . رياء : ملأى . المخدم : موضع الخلخال .  
 ١١ - عروب : المرأة العروب هى المتحبة إلى زوجها ، المظهرة له ذلك . وقيل هى العاشقة له .

١٢ - ميسان : مفعال من الوسن . الخريدة : البكر التى لم تمس قط . المطهم : التام الحسن .

١٣ - وميضة : لمعه . سناه : ضوءه ، سوق : جمع ساق . الأثل : نوع من الشجر . المركم : بعضه فوق بعض .

١٤ - أسف : دنا من الأرض . الأفلاج : موضع . صويه : ما انصب منه . المخارم : طرق فى الجبل . سمس : اسم جبل .

١٥ . له هيدبُدان كان فروجه فوق الحصى والأرض أرفاض حنتم

١٦ . أبست به ربح الجنوب فأسعدت روابيا له بالماء لما تصصرم

(٣)

١٧ . ارى إبلى عافت جُود فلم تذق بها قطرة إلا تحلة مُقسم

١٨ . وبنيان لم تورد وقد تم ظمئها تراج إلى جو الحياض وتنتمى

١٩ . أهلت شهور المحرمين وقد تقت بأذناها روعات أكلف مكدم

٢٠ . أسيل مشك المنخرين كأنه إذا استقبلته الريح مسعط شبرم

٢١ . تسوف الأوابى منكبيه كأنها عنارى قريش غير أن لم توشم

٢٢ . عواذب لم تسمع نبوح مقامة ولم ترنارا تم حول مجرم

١٥- هيدب : السحاب الذى يتدلى ويدنو من الأرض مثل هدب القطيفة .

فروجه : نواحيه وأطرافه . أرفاض حنتم : جرار حمر مكسورة .

١٦- أبست : استدرته الناقة ، أى دعتة للحلب . فأسعدت : فأجابت . لما

تصرم : لم تتقطع .

١٧- جود : اسم بئر . تحله مقسم : بقدر ما يحل المقسم ، أى قليل . والمقسم

الذى يقسم الماء فى الإناء .

١٨- بنيان : موضع . تراج : تستخف . تنتمى : ترفع إلى هذه الحياض .

١٩- تقت بأذناها : أى امتنعت عن معاشرة الفحل . أكلف مكدم : أى الفحل

الفليظ .

٢٠- أسيل مشك المنخرين : أى ليس بمثقوب الأنف . مسعط شبرم : رافع

رأسه كأنه أسعط شبرم ، والشبرم : شجر حار يسعط به الإنسان فيرفع

رأسه .

٢١- تسوف : تشم . الأوابى : التى تأبى الفحل . الوشم : النقش .

٢٢- عواذب : لا تروح إلى أهلها ، تبيت بالقفر . نبوح مقامة ٢٠

المقيمين . تم حول مجرم : أى حولا تاما .

- ٢٣ . سوى نار بيض أو غزال بقفرة . أغن من الخنس المناخر توام  
 ٢٤ . إذا راعياها أنضجاء تراميا به خلسة أو شهوة المتقرم  
 ٢٥ . إذا ما دعاها استسمعت وتأنست بسحماء من دون الفلاصم شدقم  
 ٢٦ . إذا وردت ماء بليل كأنها سحاب أطاع الريح من كل مخرم  
 ٢٧ . تعارف أشباها على الحوض كلها إلى نسب وسط العشيرة معلّم  
 (٤)

- ٢٨ . غنمنا أباهما ثم أحرز نسلها ضراب العدى بالمشرفى المصمّم  
 ٢٩ . وكل فتى يردى إلى الحرب معلّم إذا ثوب الداعى وأجرّد صلدم  
 ٣٠ . وسلهبة تنضو الجياد كأنها رداة تدلت من فروع يلملم

- 
- ٢٣- بيض : أى بيض النعام أو الفزال . الأخنس : القصير الأنف . توام : اثنان فى بطن .  
 ٢٤- أنضجاء : أى اللحم .  
 ٢٥- سحماء : شقشقة سوداء . الفلاصم : جمع غلصمة وهو الحلقوم شدقم : ضخم .  
 ٢٦- مخرم : منقطع أنف الجبل .  
 ٢٧- تعارف : يعرف بعضها بعضا إذا وردت الحوض .  
 ٢٨- المشرفى : السيف المنسوب إلى شارف ، وهو اسم رجل .  
 ٢٩- يردى : الرديان من عدو الفرس ومشيه . ثوب الداعى : استغاث . أجرّد : قصير الشعر .  
 ٣٠- سلهبة : أى عنق طويلة . تنضو : تجاوز وتسبق . رداة : صخرة . يلملم : اسم جيل .



- ٣١ . فذلك أحيائها وكلُّ مُعَمِّمٍ أريب بمنع الضيف غير مُضِيٍّ  
 ٣٢ . وما جاوزت إلا أشم معاودا كفاية ما قيل اكف غير مُذَمِّمٍ  
 ٣٣ . إذا ما غدا لم يُسقط الخوف رحمه ولم يشهد الهيجا بالوث مُعَصِّمٍ

يتمحور هذا النص حول أربعة محاور ، هى :

المحور الأول - (الظاعنة) : ١ : ١٢

المحور الثانى - (السحاب) : ١٣ : ١٦

المحور الثالث - الإبل : ١٧ : ٢٧

المحور الرابع - (البطولة) : ٢٨ : ٣٣

## التحليل

### أولاً : الصورة البيانية

على مستوى التصوير البيانى فى النص ، تصورت  
 المحاور الأربعة السالفة الذكر فى ست عشرة صورة ، توزعت  
 عليها هذه الصور على النحو التالى :

---

٣١- المعمم : السيد . أريب : حاذق عاقل .

٣٢- الأشم : الذى لا يضع أنفه لمذلة . غير مذمم : لا يأتى ما يذم عليه . .

٣٣- الألوث : المسترخى الضعيف ، والألوث . البطيء الثقيل . المعصم : الذى  
 يمتصم بسرجه مخافة أن يقع .

٢م
السحاب/أرفاض حنتم (١٥)
السحاب / الناقة (١٦)
<u>٢</u>

١م
الظاعنة/ الفسيل المكتم (١)
الظاعنة / برق مغيم (٥)
خد الظاعنة/ مجرى الدمع (١٠)
بدانة الظاعنة/ ريا المخدم (١٠)
الظاعنة /شمس (٦)، (١١)
رفاهية الظاعنة / رقود الضحى (١٢)
سلامة الظاعنة / ميسان ليل (١٢)
<u>٨</u>

٤م
الفتي/فرس (٢٩)
الفرس/ رداة (٣٠)
<u>٢ = ١٦</u>

٣م
الإبل/ عذارى قريش (٢١)
أمن الإبل/ لم تسمع نبوح مقامة (٢٢)
/ لم تر ناراً (٢٢)
الإبل / سحاب (٢٦)
<u>٤</u>

(١)

تتصور الظاعنة فى ثمانى صور ، هذه الصور تتأذر فيما بينها لتوحى بمعان قد يكون أبرزها معنى الخصوبة

أو الاستعداد للخصوبة . يطالعنا هذا المعنى بقوة من أول صورة، وهى صورة : الطاعنة / الفسيل المكمم:

أشأقتك أظعان بجفن يبنيهم نعم بكرا مثل الفسيل المكمم .

فالطاعنة والنخلة - كما يفيدنا التفسير الأسطورى-

صورتان من صور الأمومة أو الخصوبة، بوصفهما رمزين مقدسين للشمس الأم، يقول الدكتور على البطل : «ولقد جمع العرب الصور المختلفة للأمومة والخصوبة ، كالمهاة أو الغزالة والحصان من الحيوان ، والنخلة والسمرة من النبات ، والمرأة من الإنسان، فجعلوها رموزاً مقدسة للشمس الأم . ولهذا ظهرت هذه الرموز متجاورة عند تصوير الشعراء للمرأة فيما وصل إلينا من شعر مرحلة ما قبل الإسلام ، ولانقصد بهذا أن شعر هذه المرحلة المتأخرة من تاريخ العرب، يحمل لنا فى صورة طقوس الدين البدائى القديم ، فقد كانت كثرة هذه الطقوس قد درست ولم يبق منها إلا آثار باهتة حتى فى الممارسات الدينية، ولكننا نرى أن الصور المترسبة فى الشعر من الدين القديم هى من آثار احتذاء الشعراء لنماذج فنية سابقة - لم تصلنا - كانت وثيقة الصلة بهذا الدين ، أو-بمعنى آخر- لقد تحولت الصور الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية، قد تخالف أحيانا النماذج القديمة ، ولكنها فى كثرتها

تشى بتتبع لهذه النماذج من حيث ظهور الصورة المقدسة للأمم بشكل غير واع -عند حديثهم عن المرأة، إذا جمعوا لها صفات الخصوبة والأمومة المعبودة ، التى ارتبطت بالرية الشمس فى الدين القديم<sup>(١)</sup>.

ولعل مما قد يؤيد هذا التفسير هنا ، ما قُيِّدَ المشبه به من وصف (المكمم) ، فالنخلة أو جذعها محاطة بما يمنع عنها الحر والبرد وكل ما قد يفسدها، كل هذه الرعاية حتى تتوافر لها عوامل الإثمار ، وصورة الإثمار من صور الخصوبة<sup>(٢)</sup>. ولحرص الشاعر على تأكيد هذا الوصف جاء بصيغة (مفعّل) الدالة على شمول الإحاطة وكثافتها والتوكيد لم يتسلط على هذا الوصف فحسب ، بل يتسلط على الصورة التشبيهية كلها ، حيث يتسلط عليها معانى الجزم والتصديق<sup>(٣)</sup> المفادة من الحرف (نعم) الذى تقدمها .

---

(١) الدكتور على البطل : الصورة الفنية فى الشعر العربى القديم حتى آخر القرن الثانى الهجري، ص ٣٧، الطبعة الثانية، دار حراء بالمانيا .

(٢) المرجع السابق : ص ٤٦ .

(٣) من معانى (نعم) التصديق. راجع ابن هشام : مغنى اللبيب، الجزء الثانى ص ٣٤٥، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ببيروت ١٩٨٧ م . راجع: -كذلك- الرمانى : معانى الحروف ، ص ١٠٤ ، تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ومادامت الطاعنة مرتبطة بالخصوبة، فإن الشاعر يصور  
أعضائها الدالة على خصوبتها:  
وفى الطامنين القلب قد ذهبت به أسيلة مجرى الدمع ربا المخدم  
فهى سهلة الخد لينته، ممثلة موضع الخدمة . وهاتان  
الكنائتان من أخص خصائص الطاعنة ، إذ إنهما حلتا محلها  
حين أراد الشاعر أن يسند الفعل (ذهبت) إليها وفى هذا تأكيد  
لاتصافها بالوصف الذى حملته هاتان الكنائتان، وإذا تأملنا  
هاتين الكنائتين نجدهما قد غمرتا جسم الطاعنة بالماء  
أو أحالوه إلى ماء، فحين كنى عن خدّها اختار من بين الكنايات  
المتعددة كناية (مجرى الدمع) والدمع شكل من أشكال الماء،  
ويبدو أنه ماء كثير ، إذ أصبح له مجرى يجرى فيه، وحين كنى  
عن أمثلتها اختار كناية (ربا المخدم) ف (ربا) ارتواء بالماء،  
فوجهها إذن ماء وقدمها ماء . هكذا استحالّت الطاعنة إلى  
ماء. والماء رمز الخصوبة والحياة، بل هو الخصوبة والحياة  
نفسهما .

ولارتباط الطاعنة بالخصوبة ، هيئت لها الظروف التى  
تساعد على أداء وظيفتها (الخصوبة أو الأمومة):  
رقود البضحى ميسان ليل خريدة قد اعتدلت فى حسن خلق مطهم  
فهى لها من يخدمها ويقوم على أمرها كما أنها بكر، إذ

(الخريدة) - كما يقول ابن منظور- «البكر التي لم تمس قط»<sup>(١)</sup>. وللبكارة صلة بمعنى الخصوية<sup>(٢)</sup>. إذن ليس أمام الطاعنة شيء سوى الإخصاب خاصة أن جسمها قد توافرت فيه عوامل الخصوية كما ذكرها الشاعر في البيت العاشر، وكما أكدها ووسعها هنا (قد اعتدلت في حسن خلق مطهم) . فاعتدالها يفيد سميتها قياساً على الناقة ، « لأن الناقة إذا سميت اعتدلت أعضاؤها كلها»<sup>(٣)</sup>. كما أن الاعتدال يفيد التناسق والتوازن، فهي سميئة حيث تحسن السمنة، ورقيقة حيث تحسن الرقة.

هذا الاعتدال الجميل وجهناه إلى الجسم خاصة ، لأن الشاعر وجهه بالحرف (في) إلى (حسن خلق مطهم) ، بل إن كلمة (خلق) توسع نطاق هذا الجمال ليشمل كل عضو من أعضاء الطاعنة، فالشاعر يبدو وكأنه ينحت تمثالاً بارع الجمال. وهو في سبيل ذلك يحاول استثمار طاقات اللغة ، حيث استخدم كلمة (خلق) التي عممت نطاق الجمال، والتي تدل-فيما تدل - على الابتداء ، ف«الخلق في كلام العرب :

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة ، «خرد» .

(٢) الدكتور على البطل : الصورة الفنية ، ص ٣٨ : ٤٢ .

(٣) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «عدل» .

ابتداع الشيء على غير مثال لم يسبق إليه»<sup>(١)</sup>، كما تدل أيضاً- على التمام ، ف «مضغة مخلقة، أى تامة الخلق»<sup>(٢)</sup>. ثم أحاط الشاعر هذا الخلط بالحسن والجمال (حسن خلق مطهم). فوصف الخلق بالحسن مبالغ فيه ، حيث وصفه بالمصدر نفسه مضافاً إلى الخلق ، وكأن هذا الحسّن مقصور على خلق الطاعنة . ولم يكتف الشاعر بذلك بل اتبع الخلق بالوصف (مطهم) ، الذى تشير دلالاته اللفوية إلى تمام الحسن وبراعة الجمال<sup>(٣)</sup>، وكذلك صيغته. وقد ارتبط هذا التركيب (حسن خلق مطهم) بالفعل (اعتدلت) الدال زمنه على تمام الحدث وتوكيده، وضاعف هذا التوكيد الحرف (قد) الذى تقدم هذه الجملة كلها.

قلنا عند تحليل أول صورة إن ارتباط الطاعنة بالنخلة كان يهدف إلى الإيحاء بمعنى الخصوبة، وقد أيد ذلك التركيب اللفوى الواردة فيه الصورة ، كما أيدته بقية صور الطاعنة التى سبق أن حللناها وقد أشرنا إلى التفسير الأسطورى الذى يرى أن المرأة والنخلة صورتان من صور الأمومة أو الخصوبة ،

---

(١) المصدر السابق ، مادة (خلق).

(٢) السابق : مادة « خلق » .

(٣) نفسه ، مادة «طهم» .

الممثلة فى الشمس - الأم واهبة الحياة . والآن سوف نرى  
الظاعنة ترتبط بالشمس مباشرة ، وذلك فى البيت السادس :

ورب التى أشرقن فى كل مذنب سواهم خوفا فى السريح المخدم  
وفى البيت الحادى عشر ، حيث يربط وجهها بالشمس :

عروب كان الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت وسافرا لم تبسم  
فالصورة هنا صورة : وجه الظاعنة / الشمس . وقبل  
تحليل هذه الصورة أسجل اختلافى مع محقق ديوان الطفيل  
فى تفسيره لكلمة (ابتسمت) ، حيث يقول : «ابتسمت كشفت  
نقابها»<sup>(١)</sup> فمعنى هذا التفسير أنه لافرق فى المعنى بين كلمة  
(ابتسمت) وما عطف عليها (سافرا)، لأن للمعطوف نفس المعنى  
ف (سفرت المرأة وجهها إذا كشفت النقاب عن وجهها»<sup>(٢)</sup>،  
والترادف بينهما لا يستقيم والعطف الذى يقتضى -كما نعلم-  
المغايرة. وبناء على عدم استقامة هذا التفسير لم يستقم شرح  
محقق الديوان - أيضاً- لهذا البيت ، حيث يقول : «وقد سلبت  
قلبه (أى قلب الشاعر) فتاة جميلة نقية كاملة كأنها الشمس  
حين تكشف عن قناعها ، أو تبدو سافرة نورا وبهاء»<sup>(٣)</sup>، والرأى

(١) محمد القادر : ديوان الطفيل الغنوى ، هامش ص ٧٥ .

(٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (سفر)

(٣) محمد عبد القادر : طفيل الغنوى حياته وشعره ، ص ٨٨ .



عندى أن المراد بالابتسام هنا «هو أقل الضحك وأحسنه»<sup>(١)</sup>.  
نعود إلى الصورة فنجد الشاعر قد اشترط لها الابتسام  
(إذا ابتسمت)، ولكن هذا الشرط مرتبط بحال إسدال القناع  
على وجهها ، نفهم هذه الحال من الظراف وما أضيف إليه  
(تحت قناعها) . وإذا لم يتحقق هذا الشرط فإننا لن نعدم  
صورة وجه الظاعنة/الشمس ، إذ يكفي -حينئذ- لتحقيق تلك  
الصورة كشف القناع (أو سافرا) دون حاجة إلى التبسم (لم  
تبسم) . ونلاحظ هنا أن الجملة الحالية (لم تبسم) جاءت  
موصولة بالحال السابقة عليها (سافرا)؛ مما يعنى عطف  
الحالين معا على فعل الشرط، ليفيد ذلك أن ليس التبسم  
مطلقا هو الذى يمنح الوجه صورة- الشمس، وإنما الوجه فى  
حد ذاته وبذاته الشمس.

ويبدو أن كل واحد من شرطى تحقق صورة : وجه  
الظاعنة / الشمس له علاقة بشكل أو بآخر بالخصوصية.  
فالتبسم من تحت القناع أو كشف القناع فيهما إعلان عن  
الرغبة فى الإخصاب وقد يؤيد هذا الخبر الذى أسنده الشاعر  
إلى الظاعنة قبيل هذه الصورة (عروب) فالمرأة العروب « هى  
المتحبة إلى زوجها المظهرة له ذلك... وقيل هى العاشقة له»<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «بسم» .

(٢) المصدر السابق، مادة (عروب) .

وإذا كان قد سبق أن تحقق فى الطاعنة عوامل الخصوبة من بكرة وبدانة، فإنه توافرت فيها هنا الرغبة فى ذلك. إذن سوف تخصب وتتجب، ومن ثم فهى الشمس - الأم .

يتبقى من صور الطاعنة صورة : الطاعنة /برق مغيم:  
فقال الالالم تراليوم شبحه وما شمت إلا ملح برق مغيم  
وقبل تحليل هذه الصورة أود أن أقول : أظن أن لهذه الصورة إرهاصاً فى البيت الثانى:

غدوا فتأملت الحدوج فراعنى وقد رفعوا فى السير إبراق معصم  
حيث نجد (إبراق)مضافا إلى معصم الطاعنة ، وقد يفهم- كما فهم محقق ديوان الطفيل (١)- أن المراد بـ (إبراق معصم) لمعان السوار فى أشعة الشمس. ولكن وقت رحيل الطاعنة قد يشكك فى صحة هذا الفهم، هذا الوقت يفاد من الفعل (غدوا)، فالغدوة - بنص ابن منظور-: « البكرة ما بين صلاة الغداة وطلوع الشمس»(٢)، فليس ثمة شمس إذن ولا شعاع يسقط على السوار حتى يلمع ، وإنما الإبراق هنا -فى ظنى - إبراق السحاب ، وقد أضيف إلى الطاعنة لأنها هى السحاب فيما يرى الشاعر وربما لهذه الرؤية أتى الشاعر بالجملة

---

(١) راجع محمد عبد القادر : طفيل الفنوى حياته وشعره ، ص ٢٢٧ .

(٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «غدا» .

الحالية (وقد رفعوا فى السير) بين الفعل ومفعوله من جهة (فراعنى) والفاعل (إبراق معصم) من جهة أخرى ، فهذه الجملة صحيح أنها قد تعنى أنهم ساروا سيرا سريعا ، ولكن هذه الدلالة لا تمحو الدلالة الأصلية لمادة (رفع) محو تاما . ف (رفعوا) - فيما أظن - تصور لنا الوضع المكانى الذى اتخذته الظعائن ، وهو العلو وهو وضع يضاهى أو يوازى - بدرجة أو بأخرى - وضع السحاب ، خاصة أن السحاب قد دنا على نحو ما نجد فى البيت الرابع عشر :

أسف على الأفلاح أيمن صويه      وأيسره يعلو مخارم سمس  
مع ملاحظة أن هذه الجملة التى تصور الوضع المكانى للسحاب جملة حالية مثلما هى جملة (وقد رفعوا فى السير) التى تصور الوضع المكانى للظاعنة .

نعود إلى صورة : الظاعنة/ برق مغيم ، فتلاحظ -بداية- أنها جاءت فى تركيب يفيد توكيدها ، وهو تركيب (ما ...إلا) ، مما يعنى شدة الترابط بين طرفى الصورة . فلم ير الشاعر فى الظاعنة إلا برقًا مغيمًا ، أو رآها برقًا حتى أنه لم يستعمل فى رؤيته لها (رأيت) مثلا ، وإنما استعمل (شمت) و« أصل الشيم النظر إلى البرق»<sup>(١)</sup> .

---

(١) المصدر السابق ، مادة «شيم» .

والصورة تحمل معنى الخصوصية ، يؤكد هذا الوصف المقيد للبرق (مغيم) فالسحاب ولود، يلد ما يحيى الأرض بعد موتها ، ومن ثم فهو الظاعنة والظاعنة هو ، لذا ربط الشاعر بينهما من خلال التعبير الاستعارى الذى يمزج بين طرفيه، بحيث نقول عن كل واحد منهما (هو هو) على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني<sup>(١)</sup>، فالسحاب هو المعادل الموضوعى للظاعنة، هو مظهر كونه تحقق فى صورة الظاعنة وتحققت صورته فى الظاعنة ، ومن ثم حين ينتقل الشاعر إليه فى المحور الثانى لم يكن انتقاله فجائياً أو منفصلاً عن المحور الأول ، فالمحوران مرتبطان ببعضهما قدر ارتباط الظاعنة بالسحاب وارتباط السحاب بالظاعنة .

## (٢)

تطالعنا أول صورة فى المحور، وهى صورة :  
السحاب/أرفاض حنتم :  
له هيدب دان كأن فوجه فويق الحصى والأرض أرفاض حنتم  
والصورة تصور لنا امتلاء السحاب وتمدده . فامتلاؤه

---

(١) راجع عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٠٢ : ٢٠٣ ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ١٩٥٩م .

يأتينا من البعد المكانى الذى قيد به الشاعر المشبه (فوق  
 الحصى والأرض)، فتصغير (فوق) هنا يدل على شدة اقتراب  
 السحاب من الأرض ، ولا يبدو السحاب هكذا إلا إذا كان  
 ثقيلاً. فقد جاء فى تفسير قوله تعالى : ﴿وهو الذى يرسل  
 الرياح بشرا بين يدي رحمته حتى إذا أقلت سحاباً ثقالاً سقناه  
 لبلد ميت فأنزلنا به الماء فأخرجنا به من كل الثمرات كذلك  
 نخرج الموتى لعلكم تذكرون﴾<sup>(١)</sup>. «أى حملت الرياح سحاباً ثقالاً ،  
 أى من كثرة ما فيها من الماء تكون ثقيلة قريبة من الأرض  
 مدلهمة»<sup>(٢)</sup> وهذا البعد المكانى سبق أن ذكره الشاعر - واصفاً  
 به الهيدب - قبل حرف التشبيه مباشرة (دان) ، كما أن كلمة  
 (هيدب) نفسها تدل - فيما تدل - على الدنو، فمن معانيها  
 «السحاب الذى يتدلى ويدنو مثل هذب القطيفة»<sup>(٣)</sup>.

أما تمدد السحاب فإنه يأتينا من (أرفاض)، لأن الشيء  
 إذا ترفض (أى تكسر) تتكاثر جزئياته وتتعدد، وقد زاد هذا  
 التعدد هنا صيغة الجمع، فتشبيه السحاب بهذه الأرفاض يعنى

---

(١) سورة الأعراف : آية ٥٧.

(٢) ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، الجزء الثانى ، ص ٢٢٢ ، عالم الكتب ،  
 بيروت ١٩٨٥ م.

(٣) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «هذب» .

كثرت به حيث يملأ الأفق ويغطي (الحصى والأرض). أما ما أضيفت إليه الأرفاض (حنتم) فإنه يصور امتلاء السحاب بالماء، فالصورة إذن في مجملها تصور امتلاء السحاب وتمدده في الأفق.

والسحاب بهذه الصورة يذكرنا بالظاعنة التي ذهبت بقلب الشاعر، والتي كنى عن خدها وبدانتها بـ (مجرى الدمع ريا المخدم)، والتي أحالتها هاتان الكنيتان إلى ماء على نحو ما بينا في الفقرة السابقة .

وفي صورة السحاب/ أرفاض حنتم، بُعدان أحدهما شكلى والآخر لونى لا يصح إغفالهما، لأنهما يوثقان من عرى الترابط بين السحاب والظاعنة . فالبعد الشكلى يتمثل في التقيط الكثير الذى ترسمه (الأرفاض)، والبعد اللونى هو الحمرة التى فى «الحنتم»<sup>(١)</sup> ولو رجعنا إلى صورة أحداج الظاعنة لوجدنا فيها هذين البعدين :

لقد بينت للعين أحداجها معا      عليهن حوكى العراق المرقم  
عقار تظل الطير تخطف زهوه      وعالين أعلاقا على كل مفام

---

(١) مما جاء فى تفسير (الحنتم) قول أبى عبيدة : « هى جرار حمراء كانت تحمل إلى المدينة فيها الخمر » . راجع ابن منظور : لسان العرب ، مادة « حنتم » .

فالحوكى موصوف بالتقريط (المرقم) والتقريط كثير كما تدل على ذلك صيغته (مُفْعَل) والحوكى أيضاً - أحمر (عقار، زهوه)<sup>(١)</sup>. واللون الأحمر - كما نعلم - يرتبط بالخصوبة<sup>(٢)</sup>، وإذا أضفنا إلى هذين البعدين (الشكلى واللوني) المشتركين بين الأحداج والسحاب إذا أضفنا إليهما بعداً آخر يشتركان فيه - أيضاً - وهو هيئة الاتساع والتمدد التى وجدنا عليها نواحي السحاب ، والتى عليها - أيضاً - الأحداج (وعالين أعلاقا على كل مفأَم) ، إذا أضفنا هذا البعد الثالث؛ يكون قد تم التماثل بين السحاب والأحداج فى الشكل واللون والهيئة.

إذن الأحداج المنقوطة الحمراء المتسعة تكن فى داخلها الخصوبة، مثلما يكن السحاب/ أرفاض حنتم فى داخله الخصوبة :

أبست به ريح الجنوب فأسعدت      روايا له بالماء لما تصرم  
وهنا تطالعنا صورة السحاب / الناقة ، التى تجسد خصوبة السحاب ، الذى جاءت استجابته لريح الجنوب سريعة جداً، تأتينا هذه السرعة من حرف (الفاء) ، وكان مطره مطرالخير والنماء، دل على ذلك التعبير عن استجابة السحاب

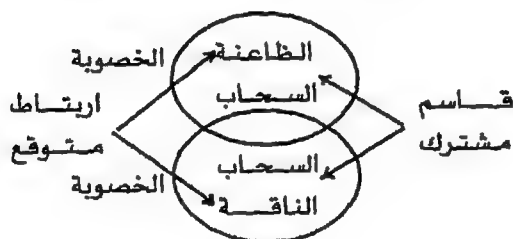
---

(١) راجع السابق ، مادتي « عقر » و « زها » .

(٢) راجع القسم الثانى من كتاب (الصورة الفنية) للدكتور على البطل .

بالفعل (أسعدت) ، وكان مطر النماء هذا كثير جدا ، دل على ذلك صيغة الجمع (روايا) ، واستمرارية انهمااره (لما تصرم).

السحاب فى هذه الصورة ارتبط بالناقاة ، وقد سبق ارتباطه فى المحور الأول بالطائفة . فالسحاب قاسم مشترك بين هاتين الصورتين، إذن يفترض أو يتوقع ارتباط بين الطائفة والناقاة، خاصة أن السحاب حين ارتبط بكليهما كان ارتباطه فى إطار الخصوصية كما سبق أن أوضحنا . فالخصوصية إطار جامع لهذه الثلاثة (الطائفة، السحاب، الناقاة). ويمكن إجمال هذه الارتباطات فى الرسم التالى :



(٣)

تطالعنا أول صورة فى المحور الثالث صورة :  
الإيل/عذارى قريش:

تسوف الأوابى منكبية كأنها عذارى قريش غير أن لم توشم

وفى هذه الصورة يتحقق الترابط المتوقع بين الناقاة



والظاعنة . ويبدو أن الإطار الجامع بينهما هنا الخصوصية -أيضاً- حيث إن الأوابى لا تُصور هنا على إطلاقها ، بل فى حال معينة ، حال يبدو أنها تعبر عن رغبتها فى الإخصاب (تسوف الأوابى منكبية) فالصورة تصور الإبل فى علاقتها بالفعل ، هذه العلاقة وإن كانت علاقة امتناع كما جاء فى البيت التاسع عشر :

أهلت شهور المحرمين وقد تقّت بأذناها روعات أكلف مكدم

إلا أن هذا الامتناع هو امتناع طارئ مؤقت ولم يصدر عن عدم رغبة ، دل على كل هذا الجملة الفعلية التى تسبق حال الإبل التى تتقى الفحل ، وهى جملة (أهلت شهور المحرمين)، فهذه الجملة فيها سبب ما بعدها أو هى سبب ما بعدها ، فامتناع الإبل عن الفحل جاء احتراماً لظرف زمنى مقدس، وهو دخول الأشهر الحرم، والإبل بهذا تدخل فى عداد المحرمين ، وبإحرامها هذا تتشابه مع الظعائن اللاتى :

يزرن إلا لا ينحنن غيره بكل ملب أشعث الرأس محرم

إذن امتناع الإبل امتناع ضرورة أو اضطرارى ، هكذا نفهم من البيت التاسع عشر .

ويجىء البيت الحادى والعشرون الذى يحمل صورة :

الإبل/عذارى قريش، ليؤكد هذا المعنى، إذ يكشف عن حقيقة العلاقة بين الإبل والفحل، فهي رغبة فيه وفي حال رغبتها هذه تشبه بـ (عذارى قريش). وصفة العذرية هنا تجعل الطاعنة -على أقل تقدير- تدخل في عداد المشبه به، لأن هذه الصفة قد تحققت فيها (خريدة) كما جاء في المحور الأول ، والذي أشرنا في ثانيا تحليله إلى ارتباط العذرية بالخصوبة. فالإبل في حال إبداء رغبتها في الفحل عذارى قريش، ولم يفرقها عن هذه العذارى شيء سوى عدم توشمها ، وهذه الحال (غير أن لم توشم) تستوفى الصورة؛ إذ إنها تحذف منها ما لا يدخل فيها ، وهذا المحذوف يبدو أنه لا يؤثر في عملية الخصوبة ، حيث لم نجد له ذكرا في صورة الطاعنة .

وفي صورة : الإبل / لم تسمع نبوح مقامة :

/ لم تر نارا

عواذب لم تسمع نبوح مقامة ولم تر نارا تم حول مجرم  
سوى نار بيض أو غزال بقفرة أغن من الخنس المناخر توأم

كنايتان تتكاملان وتؤيد كل منهما الأخرى في الدلالة  
على أمن الإبل . فأولاهما تنفى القلق الذى قد يرد عن طريق  
السمع، وثانيتها تنفى القلق الذى قد يرد عن طريق العين.

فالإبل إذن مطمئنة كل الاطمئنان، ولا يزعزع هذه الطمأنينة الاستثناء الوارد فى البيت الثانى، إذ سرعان ما نجد إضافة المستثنى إلى بيض النعام أو الغزال، بل إن هذا الاستثناء يضيف طمأنينة على طمأنينة، إذ فيه يتم افتداء الإبل بهذا البيض أو ذاك الغزال، مما يجعلها أكثر أمنا، ومما يكشف عن مكانة هذه الإبل فى نفس صاحبها الذى اقتداها . وقد يكون تحقيق الأمن النفسى للإبل عاملا من عوامل تهيتها للإخصاب .

ويمكن فى ضوء هاتين الكنايتين أن نعيد قراءة الكنايتين الواردين فى البيت الأخير من المحور الأول :

رقود الضحى ميسان ليل خريدة    قد اعتدلت فى حسن خلق مطهم  
فهاتان الكنايتان وإن كانتا تكنيان عن رفاهية الطاعنة  
وسلامتها ، فإنهما -أيضا- تكنيان عن استقرار الطاعنة ،  
وخلوها ما قد يعكر صفوها على نحو ما هى عليه الإبل .  
وبهذا يتم الترابط بين محورى الطاعنة والإبل .

إذا كانت صورة : السحاب / الناقة فى المحور الثانى  
ربطت بين طرفيها، فإنها تكرر هذا الارتباط هنا فى المحور  
الثالث ؛ إذ تتكرر الصورة مع تنوعها وتبادل المواضع  
طرفيها :

إذا وردت ماء بليل كأنها      سحب أطاح الريح من كل مخرم

والصورة وإن كانت تصور كثرة الإبل كما يرى البعض، فإنها توحى بخصوصية الإبل. يؤكد هذا المعنى الوصف المقيد للمشبه به (سحاب أطاح الريح من كل مخرم)، فجملة الصفة هنا تحدد السحاب المشبه به ، فهو سحب خصب ولود، ضاعف من خصوبته إضافة (كل) إلى الاسم النكرة (مخرم). فهذه الإضافة تفيد تعدد مهاب الريح الذى أطاعته السحاب، والتي تبدو أنها ريح الجنوب إذ إنها جاءت معرفة بـ(أل) العهدية ، وقد عهدنا هذه الريح فى البيت السادس عشر:

أبست به ريح الجنوب فأسعدت      روايا له بالماء لما تصرم

ومما يرجح معنى الخصوبة -أيضاً- البيت السابق على البيت الذى يحمل صورة : الناقة / السحاب :

إذا ما دعاها استسمعت وتأنست      بسحماء من دون الغلاصم شدقم

فالفعل يدعو الإبل وهى تستجيب لدعواه استجابة تكشف عن رغبتها فيه، دل على هذه الرغبة صيغة (استفعلت- استسمعت) ودلالة الفعل (تأنست) وصيغته (تفعلت). فهنا دعوة من الفحل وطاعة من الإبل، وفى صورة الإبل/سحاب دعوة من الريح وطاعة من السحاب. وقد دل على دعوة

الريح-ضمنيا- الفِعل (أطاع) المُعدى إلى (الريح) ، إذ إن تعديته  
هذه تفيد أنه قد تقدمت دعوة من المعدى إليه (الريح)، وقد دل  
على دعوة الريح -صراحة- الفعل (أبست) فى البيت السادس عشر .  
ويبدو أن للشرط الذى اشترطه الشاعر لصورة  
الناقة/السحاب (إذا وردت ماء بليل) يبدو أن له علاقة بعملية  
الخصوبة، إذ نلاحظ أن الشاعر عدَّى الفعل (وردت) إلى (ماء) ،  
وهذه هى المرة الأولى فى النص التى يعبر فيها الشاعر عن  
موضع الشرب بلفظة (ماء)، فقد عهدناه فى هذا النص يعبر  
عن هذا الموضع باسمه (جدود ، ببيان). إذن اختيار الشاعر  
للتعبير عن هذا الموضع لفظة (ماء) هنا، يبدو قاصداً به إثارة  
معنى الخصوبة والحياة فى ذهن المستمع ثم إن تقييد هذا  
الورود بالظرف الزمنى (بليل) قد يستبعد معنى الكثرة التى قد  
يظن أنها مراد الصورة التشبيهية؛ إذ لا علاقة -فيما أظن-  
بين الليل وكثرة الإبل. وقد يكون ارتباط هذا الظرف بمعنى  
الخصوبة أرجح، إذ إننا وجدناه قد ارتبط بخصوبة الطاعنة  
فى البيت الثانى عشر . وقد يحسم بخصوبة الإبل تصريح  
الشاعر بذلك فى البيت الثامن والعشرين :

غنمنا أباهاً ثم أحرز نسلها      ضراب العدى بالمشرفى المصمم

أظن أنه قد أصبح واضحاً -من خلال التصوير البياني- الارتباط الشديد بين المحاور الثلاثة (الظاعنة ، السحاب ، الناقاة) . ويكفى أن هذه المحاور شكلت مع بعضها البعض أربع صور ، هي (الظاعنة / السحاب ، السحاب / الناقاة ، الإبل / عذارى قريش ، الإبل / السحاب) . وهذا العدد يمثل حوالى ثلاثين فى المئة (٣٠٪) من إجمالى الصور المتعلقة بهذه المحاور الثلاثة ، كما أن نصفه يمثل حوالى نسبة (٥٠٪) من الصور التشبيهية ونصفه الآخر يمثل حوالى نسبة (٦٦٪) من الصور الاستعارية المتعلقة بالمحاور الثلاثة.

#### (٤)

تطالعنا أول صورة فى المحور الرابع، وهى صورة :  
الفتى / الفرس:

وكل فتى يردي إلى الحرب معلماً إذا ثوب الداعى وأجرده صليداً  
والصورة هنا تصور -ضمن ما تصور- الشاعر، لأنه يدخل فى نطاق (كل فتى) المعطوفة على ما تقدمها ، والذي يفتخر فيه الشاعر بقومه . لذا يمكن أن نستبدل بالفتى الشاعر ، وتكون الصورة صورة: الشاعر / الفرس.

والفرس فى الشعر الجاهلى عامة -كما يرى الدكتور مصطفى ناصف -<sup>(١)</sup> يرتبط بفكرتى الجهد والكرم. وفى الصورة التى معنا ، بل فى المحور الرابع كله نلاحظ ارتباط الفرس بهاتين الفكرتين. فالفتى أو الشاعر يصور فى صورة الفرس فى موقف النجدة (إذا ثوب الداعي) ، التى تمثل قمة من قمم العطاء الإنسانى النبيل. ونلاحظ اختيار الشاعر لكلمة (فتى) وما فى دلالتها من معانى القوة والكرم<sup>(٢)</sup> ونلاحظ -أيضاً- الاستمرارية المفادة من زمن الفعل (يردى) مما يعنى استمرارية قوة الشاعر وعطائه، بل امتداد هذه القوة وذلك العطاء إلى المستقبل، إذ إن زمن الفعل (يردى) تدفع به أداة الشرط (إذا) نحو المستقبل.

وترتبط الفروسية بالجهد فى البيت الثامن والعشرين:  
غنمنا أباهنا ثم أحرز نسلها      ضراب العدى بالشرفى المصمم  
حيث أسندت المحافظة على نسل الإبل إلى (ضراب العدى)، فالمحافظة تمت بالجهد المتمثل فى الفروسية، وقد

---

(١) راجع الفصل الثالث (٧٥ : ٩٢) من كتابه : قراءة ثانية لشعرنا القديم .

(٢) راجع بن منظور : لسان العرب، مادة « فتاء »

ضاعف من هذا الجهد صيغة (ضراب) وتعيدها إلى صيغة الجمع (العدى).

ويرتبط الفرس بالجهد فى صورة الفرس / الرداة:  
وسهلة تنضو الجياد كأنها رداة تدلت من فروع يلملم  
والصورة تصور الفرس فى موقف التصارع والتسابق  
(تنضو الجياد)، مما يعنى احتياجه إلى مزيد من الجهد والقوة،  
خاصة أن هذا التسابق مع أعداد تتسم بالقوة والسرعة، دل  
على ذلك التعبير عنها بالوصف (الجياد) وقد اكتملت فيها  
صفة الجودة ، دل على ذلك تعريفها بـ (أل). الفرس فى هذا  
الموقف يتخذ صورة الرداة، بكل ما تحمله لفظة (رداة) من  
معانى القوة والثقل والتكسير<sup>(١)</sup>. وقد ضاعف من قوة هذه  
المعانى الجملة الوصفية (تدلت من فروع يلملم)، ولنلاحظ  
التعبير عن قمة يلملم بصيغة الجمع (فروع) ، فتلك الصيغة  
هنا قد تعنى تدلى الرداة من أعلى قمة فى يلملم أو من قمة  
القمة -إن صح التعبير- مما يزيد من قوة اجتياح الرداة لكل ما  
قد يعترض طريقها .

والآن نسأل : ما علاقة هذا المحور بالمحاور الثلاثة

---

(١) راجع السابق ، مادة «ردى» .



السابقة؟ وللإجابة عن هذا السؤال أقول : لعل فى البيت  
الحادى والثلاثين مفتاح الإجابة إذ يقول البيت :

فذلك أحياءها وكل معمم أريب بمنع الضيف غير مضيم

فاسم الإشارة هنا يشير إلى فروسية أو بطولة الشاعر  
وقومه ، وقد أخبر الشاعر عنها بالفعل (أحياءها) . إذن بطولة  
الشاعر تمنح الحياة مثلما تمنح كل من: الطاعنة والسحاب  
والناقة الحياة. فإذا كانت الطاعنة ببيكارتها وكل ما اتصفت به  
فى المحور الأول تمنح الحياة ، فإن الشاعر ببطولته يمنح  
الحياة أيضاً. فهو ند لها وجدير بها؛ لذا نراه شامخاً ذا أنفة  
أمام فراق الطاعنة له :

وما جاوزت إلا أشم معاودا كفاية ما قيل اكف غير مذمم

وليس أدل على شموخه من لفظة (أشم) ، والتي يقع  
فيها الاختصاص المفاد من (ما ....إلا) مما يعنى قصر ذاته  
على ذلك الوصف (أشم)، فهو لن يتزحزح عنه وإن فارقتة  
الطاعنة.

وإذا كان الروع قد دخل نفس الشاعر حين غدت

الطاعنة، كما جاء فى البيت الثانى من المحور الأول :

غدوا فتأملت الحدوج فراعنى وقد رفعوا فى السير ابراق معصم

فإن الروح لن يعرف طريقاً إلى الشاعر حين يغدو هو الآخر ، كما جاء فى البيت الأخير من النص :  
إذا ما غدا لم يسقط الخوف رمحاه ولم يشهد الهيجا بالوث معصم

### ثانياً : المعانى النحوية

على مستوى المعانى النحوية المستخدمة فى النص ، نجد كثيراً منها -فضلاً عن فاعليتها فى تشكل المعنى - قد حقق بين الأبيات ترابطاً رأسياً تارة ، وترابطاً أفقياً تارة أخرى . ولعل من أبرز هذه المعانى تحقيقاً لهذا الترابط بنوعيه ، معنى الحال والوصف ، ويرجع ذلك - ضمن ما يرجع - إلى كون هذين المعنيين أكثر المعانى النحوية استخداماً فى النص ، فقد استخدم الأول منهما سبعة وعشرين مرة والثانى خمساً وثلاثين مرة . والآن سوف نرى كيف حقق هذان المعنيان وغيرهما من المعانى النحوية ترابطاً بين الأبيات . ولنبدأ بالترابط الرأسى ثم الترابط الأفقى .

### المعانى النحوية والترابط الرأسى :

تحقق الترابط أول ما تحقق فى النص بين البيتين الثالث

والرابع :

فقلت لحراض وقد كدت أزهى من الشوق قد إثر الخليط المئمم

ألم تر ما أبصرت أم كنت ساهيا فتشجى بشجو المستهام المتيم  
وقد أدى إلى الترابط هنا الجملة الفعلية الحالية التى  
طالت بكثرة متعلقاتها، وانتهت بوصف لآخر هذه المتعلقات ،  
وبذلك استغرقت المساحة الممتدة من بعد المقول له (لحراض)  
حتى نهاية البيت ؛ مما أدى إلى مجيء المقول فى البيت التالى،  
محدثة بذلك ما يعرف باسم (التضمين) وهذه الجملة الحالية  
(وقد كدت أزدهى...) - كما نرى - لم توصل بالحدث المسند  
إلى ضمير المتكلم (فقلت ) ، بل استئنفت . ولو لم يتم هذا  
الفصل والاستئناف لحدث لبس فى المعنى ، حيث يظن-حينئذ-  
أن هذه الجملة مقول القول ، بينما هى حال القائل . وحال  
القائل - كما نفهم من هذه الجملة - منبهر ، مما يعنى -  
ضمنياً- رؤيته لحدث عظيم أو غير عادى . ومجىء هذا الحال  
بين القول وقائله والمقول له من جهة ، والمقول من جهة أخرى ،  
جعل السؤال الاستفهامى (ألم تر ما أبصرت) مشحوناً بمعانى  
الانبهار.

أما الوصف (المثمم) فإنه بدلالته أحال دلالة (الخليط)  
من الضد إلى الضد، من معنى الاجتماع إلى معنى التفرق.  
وتلك النقلة هى سبب إصابة الشاعر بحالة الازدهاء.

أما الوصف الثانى (المتيمم)، فإنه -فيما أظن- لم يضيف جديداً فدلالته لا تخرج من دلالة (المستهام) ففائدته إذن لا تخرج عن التوكيد، وربما ألجأ الشاعر إلى ذكره إتمام الوزن وإقامة القافية .

وإذا نظرنا إلى هذين البيتين اللذين يشكلان جملة واحدة ، نجدهما مرتبطين بالبيت السابق عليهما والبيت اللاحق بهما بالعطف، فهذان البيتان أو لنقل هذه الجملة معطوف عليها ما بعدها (فقال) بحرف العطف (الفاء) المفيد السرعة، وربما جاءت سرعة هذا الحوار انعكاساً لسرعة سير الظلعائن (وقد رفعوا فى السير) ، وبعبارة أخرى -لمحاولة إدراك هذا الركب المنطلق قبل اختفائه .

يأتى بعد هذه الأبيات الأربعة أربعة أبيات (٦ - ٩) تترابط هى الأخرى فيما بينها .

ورب التي أشرقن في كل مذنب	سواهم خوصا في السريح المخدم
يزرن إلا لا ينحن غيره	بكل ملب أشعت أترأس محرم
لقد بينت للعين أحداجها معا	عليهن حوكى العراق المرقم
مقار تظل الطير تخطف زهوه	وعالين أعلاقا على كل مفام

فقد طالت هنا جملة صلة الموصول (التي)، لتشغل مساحة بيتين كاملين تقريباً، مما جعل هذين البيتين جملة واحدة ، وقد طالت جملة الصلة هذه بكثرة متعلقاتها ، وكان أغلب هذه المتعلقات أحوالاً وصفات ، حيث جاء من هذه المتعلقات أربعة أحوال وثلاث صفات ، وبقية المتعلقات لم يتعلق منها بفعل جملة الصلة (أشرقن) تعلقاً مباشراً غير (فى كل مذنب) ، أما البقية بما فيها الصفات فإنها متعلقة مباشرة بالأحوال ، فقوله (فى السريح) متعلق بالحالين السابقين عليه (سواهم خصوصاً) والوصف (المخدم) متعلق بـ (السريح) الذى هو متعلق بالحال ، وقوله (بكل ملب) متعلق بالجملة الحالية (يزرن إلاً) والوصفان (أشعث الرأس محرم) متعلقان بـ (ملب) الذى هو متعلق بالجملة الحالية السابقة عليه، إذن مفتاح توسيع دائرة متعلقات فعل جملة الصلة هنا هو الحال.

ويرتبط ثالث هذه الأبيات بسابقيه ، إذ فيه جواب القسم، ويتعلق بنائب فاعل فعل جواب القسم (أحداجها) أربعة أحوال ، وتعلق بمبتدأ ثانى هذه الأحوال وصف (المرقم). وهذه الأحوال الأربعة تصور الأحداج : هيئتها وشكلها ولونها، على نحو ما بينا فى ثانيا تحليل الصورة البيانية (فقرة ٢). وهكذا

بتعدد الأحوال والصفات وتشابكها فى أسلوب القسم ، أصبحت هذه الأبيات الأربعة تشكل جملة واحدة . وإذا جاز لنا اعتبار هذه الجملة الواحدة داخلة فى مقول القول الذى بدأ به البيت الخامس (فقال)؛ تكون الأبيات من الثانى حتى التاسع مترابطة.

ويجمع أبيات المحور الثانى كلها معا (١٢ - ١٦) رباط

قوى :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه    يضىء سناه سوق أثل مركم  
أسف على الأفلاج أيمن صويه    وأيسره يعلو مخارم سمس  
له هيدب دان كان فروجه    فويق الحصى والأرض أرفاض حنتم  
أبست به ريح الجنوب فأسعدت    روايا له بالماء لما تصـرم  
يكاد ينحصر الرباط الجامع بين هذه الأبيات فى معنى  
الحال والوصف . فقد بدأ هذا الرباط بالجملة الحالية المنتهية  
بالوصف (يضىء سناه سوق أثل مركم) ، وهذه الجملة عبرت  
عن شدة ضوء البرق، لأن فعلها تعدى إلى (سوق أثل مركم) ،  
فهذا المتعدى إليه يشكل ظلاماً دامساً فى أعماق الغابة،  
فالسوق جذع ، والجذع - كما نعلم - أغلظ ما فى الشجرة،

وتزداد غلظته حين يكون لشجر الأثل ، لأن هذا الشجر يتسم بالغلظة<sup>(١)</sup>. وهذا الجذع الغليظ جدا ، حين يتعدد (كما نفهم من صيغة الجمع) ويكثر تراكمه فوق بعضه البعض (مركم)، يشكل ظلاما دامسًا. وكون الضوء يخترق هذا العمق المظلم ؛ ليحيل ظلامه نورا، فهذا دليل على شدته.

وقد اتصل بهذه الجملة الحالية ثلاث جمل حالية أيضا ، آخرها جملة اسمية (له هيدب) ، تعلق بمبتدئها ثلاثة أوصاف (دان ، كأن فروجه ..... أبست به....) ، ثم تعلق بفعل الجملة الوصفية الأخيرة فعل آخر عن طريق العطف (فأسعدت)، تتعلق بفاعله (روايا) جملة وصفية (لما تصرم). وبذا تشكل هذه الأبيات الأربعة جملة واحدة تصور السحاب؛ وميضه وهيئته وشكله ولونه وخصويته على نحو ما بينا في الفقرة<sup>(١)</sup>.

وفي المحور الثالث يرتبط أول بيتين ببعضهما:

أرى إبلى عافت جدود فلم تدق      بها قطرة إلا تحلة مقسم  
وبيان لم تورد وقد تم ظمئها      تراح إلى جوالحياض وتنتمي  
والرابط يتمثل في تعدى الفعل (أرى) إلى جملة (عافت

---

(١) راجع السابق ، مادة « أثل ».

جدود)، والتي عطفت عليها جملة (فلم تذق ....) بالفاء، التي تفيد هنا - فيما أظن - الترتيب الذكري « وهو عطف مفصل على مجمل »<sup>(١)</sup>، ثم عطف مفعول الجملة المتعدى إليها الفعل (أرى) إلى مفعول ثالث وهو جملة (تراح إلى جو الحياض وتنتمى)، وتعلق بفاعل هذه الجملة جملة حالية مقدمة (وقد تم ظمئها) ، وتقدم الحال هنا يدل على حرص الشاعر على وقوفنا على هذا الحال قبل وقوفنا على الجملة المتعلقة بها، وربما حرص الشاعر هذا الحرص، لأن هذا الحال هو السبب في استخفاف الإبل إلى الحياض، كما أن هذا الحال يعنى أن الإبل ستغيب كثيراً من الماء، وبهذا ترتبط الإبل بمعنى الخصوصية.

وبعد هذين البيتين ترد ثلاثة أبيات تشكل في مجموعها جملة واحدة :

أهلت شهور المحرمين وقد تقّت      بأذنانها روعات أكلف مكدم  
أسيل مشك المنخرين كأنه      إذا استقبلته الريح مسعط شبرم  
تسوف الأوابى منكبية كأنها      عذارى قريش غير أن لم توشم

وقد انحصر رابط هذه الأبيات في معنى الحال

---

(١) ابن هشام : معنى اللبيب ، ج ١ ، ص ١٦١



والوصف المتشابهين. وقد بدأ تشابكهما بجملة حالية فعلها  
متعد إلى الفعل ، الذى تعلق به أربع صفات متتالية ، آخرها  
جملة فعلية (تسوف الأوابى منكبية) تعلق بفاعلها حالان.

ويرد بعد هذه الأبيات الثلاثة بيتان يكمل ثانيهما أولهما :

صواذب لم تسمع نبوح مقامة      ولم ترنارا تم حول مجرم  
سوى ناربيض أو غزال بقفزة      أغن من الخنس المناخر توام

وقد أدى إلى حدوث (التضمين) هنا الاستثناء وثنائية  
المستثنى، وكثرة متعلقات المستثنى الثاني، وقد كان من بين هذه  
المتعلقات ثلاث صفات .

ويربط العطف بين الجمل الواردة فى الأبيات :

غنمنا أباهما ثم أحرز نسلها      ضراب العدي المشرفى المصمم  
وكل فتى يردى إلى الحرب معلما      إذا ثوب الداعى وأجرى صلدم  
وسلهبة تنضو الجياد كأنها      رداة تدلت من فروع يللمم

ثم يجمعها جميعاً اسم الإشارة (ذلك) ليخبر عنها فى  
البيت التالى لها :

فذلك أحياءها وكل معمم      أريب بمنع الضيف غير مضيم

وقد ارتبط هذا البيت بالأبيات السابقة عليه بحرف العطف (الفاء)، الذى يفيد أن كل ما سبق من معانى البطولة هو السبب فى حدوث الخبر (أحيائها) على نحو ما بينا فى الفقرة (٤).

#### المعانى النحوية والترابط الأفقى :

رأينا عند تحليل الصورة البيانية وجه أو أوجه الترابط بين المحاور الأربعة فى النص. والآن نحاول تلمس فاعلية المعانى النحوية فى تحقيق الترابط الأفقى بين هذه المحاور الأربعة.

#### نلاحظ ترابطاً بين البيتين (\*)

٢ - غدوا فتأملت الحدوج فراغنى وقد رفعوا فى السير إبراق معصم (م)

٣٣ - إذا ما غدا لم يسقط الخوف رمحہ ولم يشهد الهيجا بالوث معصم (م)

والرابط هنا اتحاد الظرف التوقيئى بين أول حدث فى البيت الأول ، وأول حدث فى البيت الثانى ، وهو وقت (الغدو). وهذا التوقيئى له زمانان تجمعهما علاقة التضاد ، فزمنه ماض فى البيت الأول ، ومستقبلى فى البيت الثانى. كما يجمع

---

(\*) سنذكر فى نهاية كل بيت رقم المحور الذى ينتمى إليه .

البيتين إثبات ونفى لحدث واحد، وهو حدث الروع أو الخوف، فهو فى البيت الأول مثبت (فراعنى) وفى البيت الثانى منفى (لم يسقط الخوف).

وإذا ما تذكرنا أن البيت الأول متعلق بالطاعنة ، والثانى متعلق بالشاعر ، علمنا أن الشاعر يعول على وقت الغدو فى المستقبل ، ففيه يتطهر الشاعر من الروع الذى فى نفس التوقيت فى الزمن الماضى ، قد دخله من قبل الطاعنة.

وقد أشرنا فى ثانيا تحليل الصورة البيانية (فقرة ١) إلى إمكانية وجود ترابط بين البيت الثانى من النص (غدوا ..... ) والبيتين :

١٤ - أسف على الأفلاح أيمن صوبه وأيسره يعلو مخارم سمس (٢م)

١٥ - له هيدب دان كان فزوج فويق الحصى والأرض أرفاض حنتم (٢م)

ويتم الترابط عن طريق الحال الوارد فى كل منهما ، والذى يصور الوضع المكانى للسحاب فى هذين البيتين ، كما أنه قد يصور - أيضاً - الوضع المكانى للظعائن.

ويرتبط البيتان:

٥ - فقال ألا لا لم تر اليوم شبحه وما شمت إلا لمح برق مغميم (١م)

٣٢ - وما جاوزت إلا أشم معاودا كفاية ما قيل اكف غير مذمم (٤م)

والرابط بينهما أسلوب الحصر والقصر (ما ... إلا)  
الوارد والمتحد غرضه فى كلا البيتين . ففى البيت الأول يمدح  
الشاعر الظاعنة، وهو ما يعرف باسم (الغزل) ، وفى الثانى  
يمدح الشاعر نفسه ، وهو ما يعرف باسم (الفخر).

ويرتبط البيتان :

- ٧- بزرن إلا لا ينحن غيسره بكل ملب اشعث الرأس محرم (١م)  
١٩- أهلت شهور المحرمين وقد تقت بأذنا بها روعات أكلف مكدم (٣م)

والرابط بينهما الحال الذى يصور إحرام كل من الظاعنة  
والناقاة . ونلاحظ هنا حرص الشاعر على تأكيد الحال فى  
البيت الأول ، حيث كرره مرتين ، ضاعف من توكيده فى المرة  
الثانية أسلوب الحصر، وربما عنى الشاعر بذلك أن فراقهن له  
لم يصدر عن عدم رغبة فيه ، بل هو فراق اضطرارى فرضته  
الشعيرة المقدسة، تماماً مثل اتقاء الناقاة الاضطرارى للفحل،  
على نحو ما بينا فى تحليل الصورة البيانية (فقرة ٣).

ويرتبط كل<sup>٨</sup> من البيتين :

- ٨- لقد بينت للعين أحداجها معا عليهن حوكى العراق المرقم (١م)  
٩- عقار تظل الطير تخطف زهوه وعالين أعلاقاً على كل مفام (١م)

والبيت :

١٥ - له هيدب دان كان فروجيه فويق الحمى والأرض أرفاض حنتم (٢م)

فقد عرفنا فى ثانيا تحليل صورة : السحاب / أرفاض حنتم (فقرة ٢) ، أن هذه الصور تصور السحاب : هيئته وشكله ولونه ، وأن البيتين المرتبطين بهذا البيت هنا يصوران - أيضا- الأحداج : هيئتها وشكلها ولونها ، وعرفنا أنه قد حدث تماثل بين السحاب والأحداج فى هذه الأبعاد الثلاثة . ونلاحظ هنا أن المعانى النحوية- المستخدمة فى تصوير كل من الأحداج والسحاب واحدة ، وهى تنحصر فى معنى الحال والوصف .

ويرتبط البيتان :

١١ - عروب كان الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم (١م)

٢٦ - إذا وردت ماء بليل كأنها سحاب أطاح الريح من كل مخرم (٢م)

والرابط بينهما الصورة المشروطة ، وبعبارة أخرى توقف الصورة البيانية على شرط (إذا ابتسمت) (إذا وردت ..) ، وورود الشرط فى كل من هاتين الصورتين البيانيتين، يجعل كل واحدة منهما تكمل الأخرى وتؤيدها فى الدلالة على معنى الخصوبة الذى أثبتناه فى ثانيا تحليل هاتين الصورتين، إذ إن فى صورة الظاعنة / الشمس- إذا استبعدنا التفسير -

الأسطوري - لا يتضح ارتباط الشمس بالخصوبة، على نحو ما بينا في الفقرة (٣). والعكس في صورة الإبل/ السحاب، فالسحاب واضح ارتباطه بالخصوبة ، بينما لم يتضح اتضاحاً تاماً ارتباط شرط هذه الصورة بالخصوبة.

وإذا كنا قد توصلنا في نهاية تحليل الصورة البيانية (فقرة ٤) إلى أن الشاعر يعادل الطاعنة في منح الحياة ، فإننا لو تتبعنا هنا مبحث الفاعلية بين كل من الطاعنة والشاعر ، لوجدنا هذه الفاعلية أُسندت إلى كل منهما بعدد متعادل أيضاً.. يوضح ذلك الإحصاء الآتي للمواضع (\*) التي أُسندت فيها الفاعلية إلى الطاعنة تارة، وإلى الشاعر تارة أخرى :

---

(\*) تشمل هذه المواضع الأفعال بأزمانها الثلاثة ، سواء كانت مسندة إلى الطاعنة أو إلى الشاعر مباشرة ، أو إلى ضمير يعود على أى منهما، أو مسندة إلى ما يتعلق بأى منهما . وسواء كانت هذه الأفعال مثبتة أو منفية . كما تشمل هذه المواضع المشتقات التي تحمل معنى الفعل المبني للمعلوم وصيغة المبالغة

فاعلية الشاعر	فاعلية الظاعنة
(٢) فتأملتُ	(١) أشاقتك أظعان
(٣) فقلتُ	(٢) غدوا
(٣) كدتُ	(٢) فراعني - إبراق معصم
(٣) أزدهى	(٢) رفعوا
(٤) أبصرت	(٣) المئمم
(٥) لم تر	(٦) أشرقن
(٥) ما شمت	(٦) سواهم
(١٣) أصاح	(٦) خوصا
(١٣) أريك	(٧) يزرن
(١٧) أرى	(٧) لا ينحبن غيره
(٢٨) غنمنا	(٧) ملب
(٢٨) أحرز نسلهاضرابُ	(٧) أشعث
(٢٨) ضراب العدي	(٧) محرم
(٢٩) أحرز ... وكل فتى	(٩) وعالين
(٢٩) يردي	(١٠) ذهبت به أسيلة مجرى الدمع
(٣١) أحيها	(١١) ابتسمت
(٣١) أحيها . وكل معصم	(١١) سافرا
(٣٢) معاودا	(١١) لم تبسم
(٣٢) اكف	(١٢) رقود
(٣٢) غدا	(١٢) ميسان
(٣٢) أشم	(١٢) اعتدلت
(٣٣) لم يشهد	(٣٢) وماجاوزت
٢٢	٢٢

فهل لنا أن نتخذ من تعادل إسناد هذا المعنى النحوى  
(الفاعلية) بين الظاعنة والشاعر، نتخذ منه دليلاً يرجح صحة  
الدلالة الكلية للنص التى استتبطنها، والمتمثلة فى تعادل  
الشاعر مع الظاعنة فى منح الحياة ؟



## المصادر والمراجع أولا : العربية

ابن كـشـير : تفسير القرآن العظيم ، الجزء الثانى ، عالم الكتب، بيروت ١٩٨٥م.

ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين ، دار المعارف.

ابن هشام : مغنى اللبيب ، الجزء الثانى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٨٧م.

أمين الخولى : فن القول ، دار الفكر العربى ١٩٤٧م .

: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، ط١ ، دار المعرفة ، ١٩٦١م.

الـتـمـريزى : شرح المفضليات ، القسم الأول ، تحقيق على محمد البجاوى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

د. تمام حسان : الأصول - دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر

العربى ، ط١ ، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨١م.

: اللغة العربية معناها ومبناها ، ط ٢ ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م.

د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ط٢، دار التتوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣م.

د. جميل عبد المجيد : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة . شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، الشركة العالمية للكتاب ١٩٨٩م .

: متن التلخيص فى علم البلاغة ، دار إحياء الكتب العربية.

الرمسيسانى : معانى الحروف ، تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .  
د. سعد مصلوح : الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية ، ط٢، دار الفكر العربى ١٩٨٤م.

: مشكلة العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدى) ، المجلد الآخر ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ١٩٩٠م.

: نحو أجرومية للنص الشعري دراسة فى قصيدة جاهلية، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى، أغسطس ١٩٩١م.

الطفسيل الغنوى : ديوانه ، تحقيق محمد عبد القادر أحمد ، ط ١ ،  
دار الكتاب الجديدة ١٩٦٨م .

عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تصحيح السيد محمد رشيد  
رضا ، مكتبة ومطبعة على صبيح وأولاده ١٩٥٩م .

: دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد  
رضا ، ط ٦ ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح  
وأولاده ١٩٦٠م .

د. على البطل : الصورة الفنية فى الشعر العربى القديم حتى  
آخر القرن الثانى الهجرى ، ط ٢ ، دار حراء بالمنيا .  
محمد عبد القادر : طفيل الغنوى حياته وشعره ، مطابع الناشر العربى  
١٩٧٩م .

د. مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس للطباعة  
والنشر والتوزيع .

: اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، النادى الأدبى  
الثقافى بجدة ١٩٨٩م .

: نظرية المعنى فى النقد العربى ، ط ٢ ، دار  
الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨١ .

المفضل الضبى : المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاکر  
وعبد السلام محمد هارون ، ط ٨ ، دار المعارف .

د. نصر حامد أبوزيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجانى ، قراءة  
فى ضوء الأسلوبية ، مجلة فصول ، المجلد  
الخامس ، العدد الأول ١٩٨٤م .

### ثانيا : الإنجليزية

- Debeaugrand and Dressler: Introduction to Text Linguistics, Longman, London and New York 1981.
- Eugene A. Nida . semantic relations between nuclear structures

### ضمن كتاب :

- Mahamad Ali Gazayery : Linguistics and literary studies, Mautan pullishers, The Hague, Paris, New Yourk.
- Halliday and Ruqaiya hasan : Cohesion in English, longman, London

## المحتوى

الموضوع	الصفحة
- مقدمة .....	٧
- مدخل: .....	٩
- التصورات والإجراءات .....	٣٥
- الدراسة التطبيقية .....	٣٥
- الدراسة الأولى: البديع من التحسين والربط .....	٣٧
- الدراسة الثانية : النظم من الجملة إلى النص ....	٥٩
- المصادر والمراجع .....	١٠٥

تم بحمد الله